

PER GIUDICI

Edizioni Sinestesia

*Come quando nelle presse allegate,
 crescono più a mezza, e piedi verdi
 ellipicamente squassano una riga,
 e l'ora - naturalmente prima e mio padre - mi chiedo
 in non a tutta (nella foto fuori ?):
 inevitabilmente la prima notte di guarda
 ("Non è sparì un sol colpo!") che fuggi
 di uclat, di ellatru! L'operazione
 da una parte all'altra non capiva più niente:
 io solo i miei otto ricercatori
 inetti montai il ricambio.*

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

Nella stessa collana:

1. MORENO SAVORETTI, *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento*
2. ANNIBALE RAINONE, *Udire spari. Appunti di critica teatrale*
3. MICHELE BIANCO, *Reditus ad Deum, Filosofia e Teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica*
4. *A tavola con le parole. Il cibo e il vino negli scrittori liguri e piemontesi*, a cura di GIANNINO BALBIS e VALTER BOGGIONE
5. *Pitture di parole. Per Barbara Zandrino*, a cura di GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI e VALTER BOGGIONE
6. *Indagini letterarie, ebook*. Contributi di ANNAMARIA ANDREOLI, MARILINA DI DOMENICO, ANGELO FÀVARO, ROSA GIULIO, GABRIELLA GUARINO, PIERPAOLO LAURIA, ALFONSO MALINCONICO, VERONICA PESCE, ANTONIO SACCOCCIO, DARIO STAZZONE, MARIA LUCIA ZITO
7. *Letteratura e arti dal Barocco al postmoderno, ebook*. Contributi di LUCILLA BONAVITA, ANGELO FÀVARO, CLIZIA GURRERI, ANNA LANGIANO, STEFANO LO VERME, ALESSANDRA OTTIERI, RAFFAELLA PICELLO, CARLA PISANI, ANNA POZZI, ANTONELLA SANTORO, CRISTINA UBALDINI, SEBASTIANO VALERIO
8. *Prospezioni. Studi su Foscolo, d'Annunzio, Svevo, Luzi, ebook*. Contributi di ENZA LAMBERTI, CARLANGELO MAURO, DARIO STAZZONE
9. CRISTIANA CAFINI, *Immagini del Giappone nel Mikado di Gilbert & Sullivan*
10. CRISTIANA CAFINI, *L'influenza dell'Oriente nel teatro musicale europeo di fine secolo*
11. *A Cristiana*. Contributi di ANGELO FÀVARO e LUIGIA SORRENTINO
12. *Pier Vittorio Tondelli o la scrittura delle "occasioni autobiografiche"*, a cura di ANGELO FÀVARO
13. GUGLIELMO PISPISA, *Tondelli e gli anni ottanta. Rilettura di un decennio attraverso il suo cantore predestinato*
14. *Giovanni Pascoli, a un secolo dalla sua scomparsa*, a cura di RENATO AYMONE

PER GIUDICI

EDIZIONI SINESTESIE

Si ringraziano il Dott. Corrado Giudici e la Dott.ssa Claudia Piergigli, Direttrice del Centro APICE - Università degli Studi di Milano - Via Noto, 6 - 20141 Milano.

Proprietà letteraria riservata

© Associazione Culturale Internazionale.

Edizioni Sinestesie.

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

Redattore

Moreno Savoretti (Università degli Studi di Torino)

ISBN: 978-88-98169-20-7 *cartaceo*

978-88-98169-21-4 *ebook*

Grafica, fotocomposizione e stampa

TIPOLITOGRAFIA BUONAIUTO

Via Prol.to Matteotti – Tel. 081/942663 – Sarno (Sa)

stampabuonaiuto@virgilio.it

Maggio 2013

In copertina: Giovanni Giudici, “Agenda 1962”, Università degli Studi di Milano, Centro APICE, Archivio Giovanni Giudici, fasc. 20, s. 6. 3 “Agenda 1962” UA 19.

INDICE

STEFANO VERDINO <i>Premessa</i>	Pag. 7
GIORGIO BARBERI SQUAROTTI <i>L'alba di Giudici</i>	» 11
ALBERTO BERTONI <i>Dalla vita all'opera. Un congedo esemplare dalla poesia</i>	» 27
ELISA GAMBARO <i>«Dal cuore del miracolo»: poesia e poetica di Giovanni Giudici negli anni sessanta</i>	» 45
PAOLO GIOVANNETTI <i>Qualcosa sull'anti-endecasillabo di Giudici</i>	» 61
ANTONIO PIETROPAOLI <i>Profilo di Giudici</i>	» 75
DARIO TOMASELLO <i>Giudici, la Quarta generazione e il Canone</i>	» 117
RODOLFO ZUCCO <i>Spina e dintorni: una lettura variantistica</i>	» 125
<i>Indice dei nomi</i>	» 143

PREMESSA

«Passò anche Amelia, volava come una tunica», è un verso di Giudici, che chiude *Il ristorante dei morti*, tarda e postuma rievocazione di una cena milanese, anni Sessanta, con don Lorenzo Milani e altri estinti. Amelia è Amelia Rosselli, la grande poetessa, figlia del martire antifascista. Quel verso e quell'immagine tuttavia non appartiene al gruppo del ristorante, ma ad una epifania genovese della scrittrice, all'interno di un convegno (1980), *Poeti a Genova e New York*, dove partecipò lo stesso Giudici. Ricordo bene anch'io la tunica bianca, fino ai piedi che indossava, alta, la Rosselli. Giudici mi confidò di aver scritto allora la poesia, in quella Genova primaverile di oltre vent'anni fa.

La poesia ha annodato esperienze vissute in tempi e luoghi diversi, liberamente, sulla base prima di tutto di una associazione di suoni e di cadenze, piuttosto che di temi. Così capita in Giudici, ma così capita un po' in tutti i poeti, soprattutto moderni, che mettono in versi la loro vita, ma con dislocazioni spesso sfasate rispetto al contesto originale dell'ispirazione: ed ecco, in questo caso, che un fotogramma captato nel tempo di composizione a Genova venga a chiudere una poesia che rievoca un luogo di Milano di vent'anni prima.

Ho indugiato su questo per accennare un poco alla macchina della poesia in particolare di un autore, il nostro Giudici, per il quale la pratica della poesia non è mai stata un dato di immediata confidenza, ha abitato la complessità, come ben pochi poeti del nostro Novecento (e gli studi qui raccolti ben documentano). E pertanto anche laddove si esibisce un vissuto autobiografico, dobbiamo stare in guardia e osservarne l'intreccio con dati formali e subliminari.

Un connesso dato mi viene in mente: pur avendo avuto in sorte di nascere in uno dei luoghi più incantevoli del mondo, Portovenere, e di esservi infine tornato per gli ultimi anni, non è tuttavia un poeta di paesaggio, nel senso tradizionale del termine. In Giudici non c'è posto per la

bellezza dei luoghi, un antico motivo di seduzione, ma per la familiarità e l'intimità di questi, nel contatto con la vita dell'autore. Così il nostro Giovanni si è trovato a suo agio nelle grigie capitali industriali del boom (Torino e Milano), dove si è riconosciuto poeta, mentre ha sofferto, negli anni di formazione romani, «in quel pontificio collegio / di quell'Italia fascista» e infine ha patito di nostalgia del non vissuto nel suo angolo natale di Liguria, da cui lo hanno allontanato la prematura morte della madre e le vicissitudini del padre. In una tarda poesia scritta in portovenere, *Ria*, antico nome del suo luogo, ipotizza una sua mancata vita di stanziale («Sièva stào solo chi / Restào per sempre / Magari tuto 'o giorno tapào 'n cà / A lèze o a ne fa niente / Vançàndome ogni tanto a véde 'o mà»).

Dall'ultima casa di Giovanni non si vedeva il mare, lo si avvertiva comunque vicino, ma lo spettacolo più bello non era sulla facciata verso il corso, bensì sul retro, come saggiamente mi indicò subito la signora Marina: dalla cucina infatti è la vista e l'accesso su una lunga riva, coltivata a fascia, con gli antichi muretti a secco, colma dei frutti dell'albicocco: il verde brillante di luce di un retro così aperto e lucente, nell'avvio d'estate, non dava ragione della definizione, sanremasca, diffusa da Calvino, di "opaco" per questo tipico distacco ligure tra la casa e il monte retrostante.

Giudici non ha messo in versi la sua ultima casa; nella sua opera (*I versi della vita* editi nel 2000 nei Meridiani Mondadori) vi è una *Casa estrema*, che in realtà è ora penultima e si locava all'altro capo del golfo, alla Serra di Lerici, proprio nel borgo dove da sempre ha vissuto Paolo Bertolani, il grande poeta in parlata lericina, che di quel microcosmo di campagna e bosco, spiovente sul mare ha fatto da sempre l'interlocutore primario dei propri versi. Quella casa – ricordava Giovanni – aveva una vista meravigliosa ma la traccia che ha lasciato nel verso è più una suggestione che un'impressione visiva, una sensazione aerea, quasi sentore dell'inevitabile distacco: «Mai ebbi un abitare / Così librato senza un prima e un poi / Tra il verde in su del vento e il chiaro mare / Abbandonati i vivi i morti - / O già futuro mite trafficare / Forme di questa casa / Vuoto di questi corpi». Ecco la gran vista del golfo dei poeti per Giovanni: «tra il verde in su del vento e il chiaro mare», un paesaggio elementare, come capita di leggere in Leopardi, non colorito di particolari.

Ho indugiato su questo piccolo *excursus* geografico, stimolato dai diver-

si percorsi nell'opera di Giudici offerti da questo fascicolo che costituisce un'occasione importante per mettere a fuoco l'opera di uno dei poeti maggiori del secondo Novecento. Gli interventi critici su Giudici sono da tempo cospicui, ma l'iniziativa di Carlo Santoli mi sembra meritoria, proprio per la concertazione di punti di vista e strategie diverse esercitate su un testo, non per anatomizzarlo, ma per mostrarne l'inesauribilità e vitalità. Né è mancato un commosso racconto dell'ultima scena terrena di Giudici, il suo funerale e la sua sepoltura a Portovenere, nella cronaca davvero esemplare di Alberto Bertoni, che poi curva il proprio intervento su una sottile disamina dei debiti manzoniani (e dell'arduo Manzoni lirico) di Giudici.

Da lettore direi che un filo rosso tra tanti saggi diversi per oggetto e metodo si trova proprio nella 'rete', sempre più individuata, tra l'opera di Giudici e la tradizione letteraria e culturale. Così Bárberi Squarotti, che si focalizza sull'"alba" di Giudici, cioè sulle sue prime raccolte ripudiate, saggia con attenzione riprese e scarti dal recente modello ermetico, mentre Dario Tomasello affronta la relazione con i coetanei della così detta quarta generazione. L'analisi metrica di Paolo Giovannetti sulla dinamica anti-endecasillabica del verso di Giudici si incentra sì sulla mirabile traduzione dell'*Onieghin*, per risalire poi – individuato quel sigillo dattilico o logaedico del verso – ad un primo novecento narrativo (tra Pascoli e D'Annunzio), con il filtro del suo maestro, il francesista Trompeo (studioso della sperimentazione metrica di Gnoli). Elisa Gambaro ci porta invece dentro il dibattito degli anni Sessanta, nel contesto della *Vita in versi*, dove sullo sfondo si muovono i riscontri con Sereni e Fortini da un lato, con Benjamin e i Francofortesi dall'altro.

Il Giudici chierico di due chiese, cattolica e comunista, torna a più riprese nei diversi saggi, in cui risalta nell'insieme dell'opera di Giudici due forti nuclei, come evidenzia il nitido profilo di Antonio Pietropaoli, da un lato la *Vita in versi*, con i suoi significativi derivati fino a *Quanto spera di campare Giovanni*, dall'altro l'eccezione del sublime, praticato in *Salutz* (e *Fortezza*). E forse non è un caso, che proprio, alla singolare quanto complessa officina di *Salutz* sia affidato lo scavo variantistico di Rodolfo Zucco, così meritorio per l'opera di Giudici, sulla base di un scartafaccio, custodito presso il centro Apice dell'Università di Milano.

PREMESSA

C'è un'immagine complessiva, da queste varie e diverse pagine? Per me è l'immagine del "fabbro" ad essere vincente, immagine carducciana e poundiana a un tempo, un abbinamento non poi così stridente e forse non ingrato al nostro Giudici, che è stato certamente tra i più laboriosi e complessi "fabbrì" del "parlar materno" del secolo passato.

Stefano Verdino

Giorgio Bárberi Squarotti

L'ALBA DI GIUDICI

Per ripercorrere la “protostoria” (come è detto nell’appendice della raccolta di tutte le poesie di Giudici, raccolte nel 2000 nel volume de *I Meridiani*, a cura di Carlo Di Alesio con l’introduzione di Carlo Ossola) di un lungo e folto itinerario poetico è opportuno anzitutto non rivederla, come è uso fare, nella prospettiva del dopo, ma tentarne l’interpretazione in sé, nella sua specificità e nella sua presenza in qualche modo assoluta, come, cioè, se essa si presentasse per la prima volta, e non fosse soltanto un preannuncio, prima e immatura sperimentazione, favorita dal fatto che le poesie di Giudici giovane sono collocate in appendice nel libro consacrato e organizzato dall’autore stesso. Si può dire allora che la protostoria di Giudici poeta abbia una caratteristica geografica da cui è necessario partire: Roma, dove confluiscono la vivissima eco dei “lirici nuovi” che Falqui così inventariò, per distinguerli dagli “ermetici” puri e dai già proclamati esemplari Ungaretti, Montale, più incertamente poi Saba o Quasimodo aggiunti per fissare la triade tanto cara agli amanti del canone. Accanto, per la forte e avventurosa inquietudine di Anceschi, si aggiungono, proprio quando Giudici incomincia a scrivere versi, i poeti della “linea lombarda”, con Sereni ed Erba in testa per la più efficace curiosità del quasi coetaneo (penso soprattutto a Erba). Sarà da dire anche che, proprio nei primi anni cinquanta, a Roma vive Saba, e inevitabile è il fatto che Giudici accetti programmaticamente i nomi di Montale e di Saba come quelli che, con molta facilità e prevedibilità, egli, nel parlare della propria vicenda poetica, indica studiati e meditati in vista delle prime scritture, quelle che trovano sistemazione editoriale nel libretto *Fiori d'improvviso*, del 1953, e, successivamente, nell’altro libretto che s’intitola *La stazione di Pisa* (1955).

Le due raccolte hanno una continuità e una contiguità sicure, e subito mi sembra significativa la clamorosa diversità dei due titoli: il primo sembra

rimandare (ma così non è) a un lirismo un poco estenuato, raddolcito, patetico, mentre nel secondo si raddensano echi di storia, memoria di ansie, di angosce, della guerra e dell'immediato dopoguerra, ma al di fuori della moda neorealista. È opportuno leggere le due redazioni, in *Fiori d'improvviso* e in *Altre poesie*, del testo dedicato all'incontro d'amore a Lucca e alla partita, negli anni cinquanta, fra la Lucchese (allora in serie A) e il Genoa. Diversi sono i titoli: il primo è *Nella città d'Ilaria*, il secondo è *Incontro d'amore*. Giudici affronta strenuamente i due modelli inevitabili in quel momento della sua scrittura poetica: Saba per quel che riguarda i calciatori e la partita; Quasimodo per Lucca, la città d'Ilaria (ma significativamente non c'è nessun ricordo dannunziano di quella "città del silenzio") che si apre sul paesaggio e la campagna intorno e il Serchio e gli ulivi luminosi, per poi concentrarsi sulla bella Fiordaligi e la tomba di lei. Giudici più specificamente si sofferma su Ilaria e Lucca in un'altra delle *Altre poesie*, che ha un titolo perfino troppo clamorosamente quasimodiano (*Al sepolcro di Ilaria del Carretto*), ma qui l'eco dannunziana si avverte, anche se in modo sfumato. *Nella città d'Ilaria* Giudici rileva subito il legame fondamentale dell'originalità del racconto poetico: Lucca, che coincide con il ricordo di Ilaria del Carretto e il sarcofago dove è sepolta e la scultura di Jacopo della Quercia e con una conseguente commozione per la morte giovane della donna del Guinigi e per la bellezza dell'arte che ne conserva l'immagine da cui il poeta non può distrarsi all'inizio, prima di partecipare invece a una realtà fervida di vita: i calciatori e i tifosi per un verso; l'incontro d'amore per l'altro. Prima c'è, allora, Ilaria, poi il ricordo della vicenda amorosa, infine il riso e il fervore della partita, di cui il poeta è partecipe per la pienezza del cuore, in quanto l'amore per la donna venuta a Lucca con lui in qualche modo coincide con l'altra passione che è quella per la squadra del cuore: «Nella città d'Ilaria sugli spalti, / cara, ricordi tu quando passarono / ridenti alla fortuna i calciatori». In *Incontro d'amore* l'inizio è alquanto problematico: il ricordo è rievocazione e domanda, e l'interrogativo è un augurio, una speranza, e coinvolge sia la ventura amorosa sia la partita, collegate immediatamente: «Ricordi i calciatori che passarono / ridenti alla fortuna sugli spalti / della città d'Ilaria?». Giudici cita in opposta posizione poetica prima Saba con i calciatori e poi la città d'Ilaria quasimodiana; nell'altra e successiva redazione prima

Ilaria nella citazione del titolo di Quasimodo col simulacro di Ilaria del Carretto, poi i calciatori che passano per la città con il loro slancio di vita e la loro certezza di buona fortuna. Da Montale, quello di *Arsenio*, deriva la descrizione dei vetri lucenti dai quali i borghesi guardano i calciatori: «borghesi li seguivano (il mattino / era freddo, d'inverno) per i vetri / di lucenti automobili», mentre le fanciulle che accompagnano i calciatori verso lo stadio hanno gli stessi abiti degli stessi colori rossi e azzurri di quelle che Quasimodo vede in riva al Serchio, ma Giudici li attualizza, poiché sono quelli della divisa del Genoa: «e poi giovani / a piedi li seguivano e fanciulle / con rosse e azzurre vesti che sul seno / ostentavano il balzo del Grifone». Le fanciulle di Quasimodo si muovono leggere, e gli sembrano uguali a quelle del tempo di Ilaria (e le si rivolge il poeta con lo stesso vocativo che Giudici usa per rivolgersi all'altra donna, quella amata d'ora: «o cara»). Le fanciulle che Giudici vede hanno qualcosa di diverso, ed è estremamente concreto: l'emblema del Grifone, nell'attualità dello sporto moderno, stacca radicalmente il racconto dalle eternamente nuove e antiche fanciulle di Lucca che danzano leggere, e appaiono come una visione, a far riapparire la giovinezza di Ilaria del Carretto.

In *Incontro d'amore* c'è una piccola diversità: «Era un mattino / freddo, d'inverno: dai cristalli opachi, / borghesi li seguivano allo schermo / di lucenti automobili». Giudici inserisce la contraddizione nell'inverno fra i vetri opachi dei finestrini e il luore delle automobili, ed è poco accettabile il fatto che i borghesi possano guardare i calciatori sullo schermo delle automobili. L'emblema del Grifone si contrappone all'emblema antico (anche nel sarcofago di Jacopo della Quercia) del Carretto e dei Guinigi: siamo nella città di Ilaria, ma l'hanno invasa le fanciulle con i colori di una squadra di calcio e il «balzo» che la contraddistingue, al di là della memoria favolosa di tanti secoli antichi. La seconda parte del componimento non ha variazioni nelle due relazioni. È il segno anche del distacco che Giudici intende rilevare fra le diverse citazioni di Saba e di Quasimodo. Molto suavisamente Giudici mescola la passione sportiva e quella amorosa che sono tanto legate nella vita e trovano la manifestazione più viva e nuova nell'incontro nella città d'Ilaria. La «fortuna» è quella della partita e dell'amore, se i due eventi, che sono in realtà, analoghi, uguali, si compiranno con la vittoria della gara e con la pienezza dei sentimenti e dei desideri; e

qui è la novità significativa rispetto ai testi che Giudici ha usato per farne un discorso diverso (una variazione), fortemente attualizzando entrambi. C'è speranza, fiducia nella fortuna, dubbio, timore trepido che nella città di Ilaria la vittoria risulti un fallimento, e perda il Grifone e l'altro amore, quello del cuore, non riesca ad attuarsi, a giungere alla gioia: «Cara la squadra al mio cuore e più cara / tu che l'accompagnavi d'un sorriso, / trepida come loro e non per loro, / ma per il tuo più difficile incontro. / Poi gli occhi miolgevi di speranza / fatti più chiari: "Ma se perderanno?" / tu mi chiedevi. E non perderemo, amore».

L'ambientazione poetica è quella dei "lirici nuovi": il colore delle maglie del Genoa deriva da quello dei bianconeri e neroazzurri di Sereni. A Giudici è cara la squadra del Grifone, ma perché, in quell'occasione della città d'Ilaria, essa coincide con l'amore per la donna lì accompagnata alla trepida ansia del timore del fallimento; e l'assenza di amore e la viltà taciturna di cui parla Quasimodo e di Saba la celebrazione dei rossoalbardati e dei ragazzi, che guardano la partita dal muretto che separa il campo, sono ormai lontani, nell'altrove della lirica della prima metà del Novecento. Giudici, quando ritorna a Lucca e a Ilaria del Carretto, propone una nuova interpretazione sia del sonetto dannunziano della città del silenzio, sia del colloquio di Quasimodo con la donna sepolta nel sarcofago di Jacopo della Quercia; e le rondini vengono da d'Annunzio anch'esse e da altri lirici "nuovi", come Gatto fiorentino; ma l'*incipit* è mirabilmente dantesco, con il battito di ciglia che è la vicenda mondana di Ilaria e quella di ogni uomo, di fronte all'Eterno. Giudici rinnova il rimpianto e la memoria di d'Annunzio e di Quasimodo, ma il colloquio con Ilaria è un'interrogazione, una domanda: «Passato come un lampo anche l'esiguo / tuo battito di ciglia (e non vedesti / le rondini sui fili del telegrafo / raccolte in neri palpiti di piume); / passata la tua luce d'oro e il blu / mite nei cieli d'un regno e la gioia / amara della terra, indugia ancora / il tuo rimpianto in un marmo di chiesa?». Giudici corregge la considerazione di d'Annunzio, che dice di vedere Ilaria sul sarcofago dormire, non morta, e di Quasimodo, che afferma essere le fanciulle d'ora uguali a lei, negli stessi abiti e nello stesso danzare nel settembre ancora estivo, e altrettanto fragili e mortali. La morte giovane di Ilaria comporta la consapevolezza della brevità che è la vita e dell'impossibilità della

speranza e delle ipotesi del futuro. Le rondini sono emblemi della vita, sì uguali, ma anche quando tutto è mutato e ci sono novità e stupori, di cui sono segni i fili del telegrafo su cui le rondini si fermano. Il tempo di Ilaria era quello della volta della chiesa dove è sepolta, ed è il cielo d'oro e azzurro come figura del paradiso a cui dal sepolcro di marmo guarda, ma ora il sacro è perduto. Il rimpianto attualizza di colpo la visita del poeta alla città di Ilaria, alla chiesa dove è sepolta, ed egli riprende il vocativo di Quasimodo («cara»), ed è, al tempo stesso, quello della terra perduta e pur tanto giovanilmente amata, e del paradisiaco cielo d'oro e azzurro.

La vita, insomma, dura al di là della morte, presente perfino «in un marmo di chiesa». Ma la seconda lassa del testo d'improvviso diventa drammatica, angosciosa: «D'una frase incompiuta la tua ascesa, / Ilaria, si trattiene: un sonno ambiguo / dorme, e t'insiste come tarlo al cuore, / il diavolesco cucciolo ai tuoi piedi». A questo punto conclusivo della riscrittura della rievocazione di Ilaria del Carretto sia di d'Annunzio, sia di Quasimodo, sia di Giudici stesso il giudizio e il rimpianto si capovolgono. Non è più l'elegia della bella Fiordaligi morta tanto giovane e pateticamente fissata nel marmo da Jacopo della Quercia (cioè dall'arte, che custodisce la bellezza eternandola), ma una domanda tanto più inquietante e drammatica. Il sonno di Ilaria (come dice d'Annunzio) non è quello della pace nella chiesa e neppure quello del rimpianto per la giovinezza perduta, mentre ora, intorno, c'è tanta nuova vita. È l'enigma della morte nella prospettiva del tragico cristiano. Nella chiesa, nel sarcofago di Ilaria c'è, ai piedi della giovane morta, il «diavolesco cucciolo». Il cane è l'animale diabolico, come dice Dante, citando Cerbero e le cagne dei canti XIII e XXXIII dell'*Inferno*. È una presenza di male ai piedi della giovane bellezza, di qui il dubbio, la domanda vera che il poeta rivolge a Ilaria. L'ascesa al Cielo è incerta, «incompiuta», e a trattenerne Ilaria è proprio il cucciolo diabolico, e il sonno della morte è ambiguo.

Il dialogo fra il poeta e Ilaria si chiarisce in un altro colloquio, quello di *Uomo, tu che respiri*, il quarto componimento di *Altre poesie*; ed è a questo punto tipicamente tragico e dantesco: «È ombra il tuo colore, ombra la tua / voce, e il collirio alla nebbia degli occhi / come una lente instabile; i ginocchi / fratturati, di ladro crocifisso: / Uomo, tu che respiri, eppure scisso / dall'anima perduta, non ti porta, / obolo per l'ascesa al Regno, il

fango / della memoria una pagliuzza d'oro? / Basta al perdono (dicono) il ristoro / di un'acqua sorridente, ad altra sete». Non si comprenderebbe la costante tensione di Giudici al sacro cristiano rappresentato per antifrasi, se non si ricorre a queste prime poesie, della parte iniziale degli anni cinquanta, proprio in rapporto con il lirismo di *Fiori d'improvviso*. *Uomo, tu che respiri* è un testo fortemente dantesco ed evangelico: l'uomo a cui si rivolge il poeta è un'ombra, così come «ombra» Dante dice l'anima che gli appare davanti nel corso del viaggio per il regno dei morti. Scisse sono le anime dei dannati; la loro vista è nebbiosa (non “vede” bene, perché non ha guardato a Dio), la voce dell'anima è anch'essa un'ombra, cioè un'eco di morto. Le citazioni dantesche si uniscono con quelle evangeliche: i ginocchi fratturati del ladro crocifisso della Passione del Cristo alludono alla situazione moderna della vita e della storia, l'uomo oggi non riesce più a vedere, cioè a capire il senso del suo vivere e del suo male, è il ladro che è incerto se credere o non credere nell'assicurazione di Gesù, che sarà con sé in paradiso.

L'anima è scissa fra credere e non credere. Giudici attualizza grandiosamente l'episodio evangelico e il racconto dantesco. La storia è fango, ma, come dice Buonconte da Montefeltro, basta una paroletta breve per salvarsi, «una pagliuzza d'oro», il minimo di bontà perché il Cristo abbia misericordia dell'uomo. Così egli potrebbe ascendere al Regno, quello che forse non è stato dato di ottenere a Ilaria del Carretto, se c'è il diavolesco cucciolo ai suoi piedi. Il distico finale è la riscrittura dell'episodio evangelico di Gesù al pozzo di Samaria: l'uomo con l'anima scissa può avere l'acqua che disseta se gliela porgerà il Cristo (l'acqua è «sorridente», perché, nella figurazione pittorica della vicenda, a sorridere è lui, mentre parla alla Samaritana); e la sete è «altra», quella che sarà per sempre saziata da Gesù.

Nelle *Altre poesie* frequente è la citazione della morte, secondo sempre l'indagine del tragico cristiano. In *Così mi arrendo* la narrazione del gesto quotidiano insiste sull'ombra della sera che cancella i colori e dove «i possidenti» (quelli che vogliono difendere dalla notte misteriosa e minacciosa il loro potere e le loro possessioni come se davvero potessero garantirsi dalla morte) si chiudono a ripararsi, proprio nel momento in cui il poeta invece esce fuori, «ilare e affaccendato», perché lì cerca la durata della vita. Nei tempi attuali, i segni della vita sono cercati nei giornali, vanamente, e

neppure possono essere riconosciuti nel bar che chiude o nel manovratore del tram nell'ultima corsa prima che la luce e il movimento e il tempo e lo spazio si arrestino. La serie delle figure e delle presenze materiali e umane non offrono nessuna garanzia di futuro. Nella città moderna non c'è nessuna «acqua sorridente», nessuna speranza del giorno dopo, della continuità della vita. Per questo «così mi arrendo, morte, al tuo pensiero», cioè alla tragicità angosciosa del nulla.

Anche lo spettacolo, il gioco, l'avventura conducono all'immagine della morte, come è detto nelle due lasse conclusive di *Circo*: «Da immobili trapezi, già presenti, / come violini al preludio si accordano / acrobati che in cielo sono angeli. / Antico più del mondo è il loro gioco: / anch'essi una tua breve / estasi chiederanno, un grido, al salto, / ultimo nel programma, / della morte». Il componimento è dedicato a Saba, ma il gioco e gli stupori del circo non sono gli emblemi delle avventure rischiose della vita per moltiplicarne le immagini, bensì l'allegoria della tragicità mondana: la bianca domatrice, figura della Parca con i cavalli della morte, apparsa a recitare continuamente la storia umana, che sembra gioia, ed è illusione che non scalda il cuore; gli acrobati che fingono l'illusione dell'ascesa al cielo, come se fossero angeli, e alla fine del loro esercizio c'è il salto mortale, l'altra recita, ma terribile e vera, della precipitazione al suolo, nella morte. Il materiale lirico è usato da Giudici per offrire l'allegoria sacrale, metafisica. Più in là egli userà il materiale "basso", antifrastico, della vita quotidiana e delle esperienze comuni per trasformarli in allegorie: nelle prime raccolte poetiche il materiale è, invece, quello dei "lirici nuovi" e di Saba e di Montale, che sono non tanto ricostruzioni e variazioni, quanto strumenti della meditazione del sacro.

I *Frammenti della faina* sono a questo proposito esemplari. È una grande allegoria dell'incomprensibile destino della predatrice che è vittima degli Dèi che pure tale l'hanno creata. Per vivere là dove sono i potenti e i signori sono necessarie l'astuzia e la ferocia, ma la faina non può che perdere alla fine e diventare la vittima crudelmente torturata e uccisa, senza pietà, e per la punizione che le è stata inflitta il boia ha come premio il ben piccolo dono della sua pelle. È l'allegoria della storia com'è, e, universalmente, del destino di tutti gli esseri che sono nati nel mondo. È inutile battersi, attaccare, colpire. La vicenda mondana è cacciare ed

essere cacciati; e la legge vale per gli uomini come per gli animali, e non c'è un perché. L'apologo della faina si concreterà in seguito nella poesia di Giudici nella narrazione di tante vittime-colpevoli delle esperienze di vita. La faina pronuncia la stessa domanda di sempre: perché così? Non c'è risposta, se non la pietà. Si badi bene: l'inizio è tragico: «È scomparsa come la faina», e non si dice chi sia la figura reale che dà inizio alla lunghissima similitudine che è il racconto di ferocia e di paura, di uccisore e di uccisa. La similitudine è la lezione infinitamente drammatica della condizione umana: «È scomparsa come la faina, / agguerrita e furtiva al limitare / dei pollai di montagna; la paurosa / e perfida faina che non ha / altro che zanne acute e levità, / per salvarsi da Dei vendicatori. // La portarono, grigia, una mattina, / e claudicante, al guinzaglio, col muso / aguzzo prono sulla terra. Prese / la sua vita un ragazzo, fortunato / tenditore di trappole: due uova / da ciascuna famiglia s'ebbe in premio / del suo morbido pelo, di quei brividi / nell'acqua chiara dove lei morì». Poco, ma esemplare è il premio che il boia e becchino riceve, e che è anche l'ingannatore più abile e più astuto della faina. Ciò che salva il poeta dalla domanda sul significato di tanto doppio dolore e ferocia sono i testi della memoria dell'infanzia con le preghiere e le immagini degli affreschi della chiesa del suo paese: *Questo caro sgomento*, con i banchi della chiesa, le preghiere, la sera, le litanie dei morti, e soprattutto *Là dove sugli scanni* che, con piccole varianti, è poi proposto in *Fiori d'improvviso*: il bambino che è nella chiesa guarda in alto «al sacrificio / del Patriarca, incompiuto sull'affresco, / E l'Angelo appariva fra le nubi: / “Fermati”, disse, “Abramo, la tua fede...”». Nell'affresco incompiuto fa sì che la fede di Abramo salvi, con l'intervento dell'angelo, la vittima sacrificale, e, con Isacco, salvi tutte le vittime della vita e della storia (a differenza della faina che è dalla parte del Male). Ma anche in questo testo, più allusivamente, c'è la domanda del perché tutto questo accada e perché così è, al tempo di Abramo, accaduto.

La pietà è anche per il merciaio rauco, probabilmente omosessuale, o piuttosto tale giudicato dalle donne a cui propone le sue merci femminili, una vittima perché gli è negato l'amore (e siamo anche in questo caso ai margini della sconfitta, della perdita, della disperazione nel mistero della volontà e della scelta di Dio): «Anche il rauco merciaio ha il suo lamento. / Non parla di politica; alle donne / dice *per voi mi rovino*; alle libere

/ fanciulle estive esitanti al suo banco / lui chiede invano di arrossire. Stanco / della calunnia del destino (è un uomo / dalla sua merce fatto quasi donna, / alle donne non grato), l'assetato / soffre di solitudine, accarezza / con mano indifferente le sue trine. / Arde la notte sguardi balenanti, / voglie furtive, nei suoi sogni, amore». La poesia di Giudici ha molto spesso, fino da questo inizio, il punto preciso di riferimento in una figura, in un personaggio, in una biografia che vengono raccontati e raffigurati, per poi concludere il discorso nella domanda del significato di tali eventi e vite. C'è negli *Altri versi* un che di drammatico e di problematico, che non compare così incisivo in *Fiori d'improvviso*, dove la liricità è rigorosa, bene equilibrata, con appena qualche brivido di ricordo e di commozione di situazioni realistiche, come appare in *Idolo in terra eri*, che evoca un'esperienza in fabbrica, ma con il racconto della vicenda d'amore all'interno di essa quale Sereni più ampiamente narra in *Una visita in fabbrica*. Curiosamente Giudici tralascia un "altro verso" di luminosa liricità, forse per l'eccesso di religiosità in contrapposizione all'inquieta descrizione di Ilaria del Carretto con il suo cucciolo diavolesco, e il titolo è *A Lucca: per Gemma Galgani*. Questo testo rimanda a santa Teresa d'Ávila, alla sua poesia, al suo misticismo (forse per il tramite della rapida citazione che ne fa Montale, nelle *Occasioni*). La rievocazione della santa di Lucca vuole dimostrare, al contrario della raffigurazione di Ilaria, la durata della sua fede al di là del tempo, fino all'attualità con gli emblemi che le appaiono, mentre essa esce ancora per Lucca e si mescola con la folla: «*Virgo lucensis*: con il crudo anelito / del sangue alle tue piaghe, col tuo nero / lungo mantello e l'onda del tuo Amore, / c'eri anche tu per le strade di questa / silenziosa città. Ti rise in cuore / la meraviglia per i primi cinema, / le prime biciclette, le automobili, / la folla rumorosa ai dì di festa». Il silenzio di Lucca rimanda a d'Annunzio, ma per negarlo, così come il dì di festa è leopardiano, ma capovolto anch'esso, perché di festa vera si parla con emblemi della modernità, e in mezzo a quella, con l'abito monacale e le stimmate, può passare la Santa, e sorridere. È un tipico componimento della liricità "nuova", post-ermetica, se vogliamo classificare questa prima esperienza poetica di Giudici; ma siamo in una dimensione chiaramente postbellica, nel senso che non ci sono malinconia, descrittivismo estenuato, contemplazione, consapevolezza della prossima

fine d'ogni idillio con l'arrivo della guerra (e Quasimodo e Sereni sono la testimonianza decisiva).

C'è, al contrario, uno slancio di sbocciata speranza e avventura del cuore. Penso, in *Fiorì d'improvviso*, alle fanciulle, ai baci, ai giochi, ai sogni, al cuore ridente, alle prime scoperte della durezza e dell'ambiguità della vita: *La tua tristezza non aveva nome, Per una giostra senza permesso*, quest'ultimo testo con le citazioni montaliane degli specchi, dei cavalli, degli alberghi, del pianto dei bambini, e quella quasimodiana: il mangiatore di vetri. La giostra è una festa, un'illusione festosa, di fronte alla realtà: i mercanti di cavalli vivi, i tristi nemici della giostra, che, invece, proprio perché "senza permesso", permette i sogni e la libertà dei sensi e dell'anima. Due componimenti sono dedicati a Josephine Baker, la "Venere nera" che negli anni fra le due guerre danzava nuda, a Parigi, con soltanto intorno ai lombi la frangia di banane, ed è l'emblema del prima e del dopo della guerra e del passaggio del poeta dall'infanzia trepidamente incuriosita della danza misteriosa e applaudita follemente dai marinai e guardata dall'abbaino con il senso di peccato, alla memoria di quel ballo che dura, ma senza turbamento ormai, e ora non ci sono più i marinai ad applaudire, e la danza è paesana e vi partecipano gli operai. L'infanzia ligure è ormai lontana e la nuova patria è la Toscana, tanto è vero che la raccolta successiva di versi s'intitola *La stazione di Pisa*.

Le *Cartoline italiane* sono quattro "occasioni" cordiali, narrative, come sarà spesso la poesia di Giudici fino alla fine della sua vicenda poetica, con le inserzioni di dialogo per l'annuncio di una tenace curiosità di persone e di luoghi, di vite e di stupiti e sempre un poco inquieti mutamenti e apparizioni e scomparse. Le *Cartoline italiane* sono probabilmente il primo annuncio dell'ansia di interpretazione di conoscenza dell'infinita varietà delle esistenze. La prima "cartolina", significativamente, dopo la notizia realistica, crepuscolare, con l'Aquila raggiunta con la corriera e l'albergo confortevole, offre nel verso conclusivo, di colpo, l'altra faccia del viaggio, della meta, che sembra quella di un commesso viaggiatore: «E per paura chiusi gli occhi subito». La città, la corriera, l'albergo si rivelano, al viaggiatore lì giunto, il luogo del possibile orrore. Le città del commesso viaggiatore sono non reali, ma metafisiche. Tutte le città sono "estrane", pericolose o perdute o irreali; e tutti i viaggiatori che vi sono arrivati si

trovano di fronte al dubbio, all'imprevedibile, a immagini e a situazioni turbate, angosciose, contraddittorie. C'è sempre la contrapposizione fra le notizie realistiche e l'assurdo e lo stupore di un itinerario che ha portato alla verifica della verità del mondo così diversa da come appare, e i commessi viaggiatori sono altro da come sembrano essere, sono emblemi delle diverse forme della vita: «“Io saponette. E lei?” “Medaglie antiche” / e lui collane finte; e l'altro – il quarto / viaggiatore commesso – dorme. Estraneo / sei tu solo, mercante di parole. / Se poi quelli riparlano di luoghi / conosciuti, di quiete trattorie / dove un tempo scendeva la ragazza / bruna a servirli (e “non c'è più” poi dicono / “tutta una lunga storia ...”) ti ritrovi / ancora amaro il desiderio in cuore / d'averne una città di cui parlare». La curiosità delle persone e dei luoghi ha come alternativa il senso (timoroso e ansioso) dell'inappartenenza, dell'impossibile ricerca di un altrove dove consistere. I soldati in libera uscita e le domestiche con cui amoreggiano sono tutti di qualche luogo vero (e ciascuno riconosce dal dialetto uguale la realtà amorosa che gli compete). Ma tutti quei luoghi non appartengono al poeta, perché egli ha parole divine e non la concretezza del dialetto. E anche nell'ultima “cartolina” il poeta dichiara la propria inappartenenza, ligure e milanese, confuso, e la ragazza del dialogo anch'essa non è incardinata in un luogo preciso: «Mentisce: “Tu sei ligure all'accento”. / E poi la sua Milano lei con quanto / orgoglio ora ricorda. E come lieta / si mostra se anche tu mentisci: “In questa / celebrata città mi sento estraneo”». Più in là, fino ai testi estremi, Giudici combatte fra la curiosità e la consapevolezza dell'insufficienza dell'indagine accanita dell'esistenza, della storia come della memoria, della tradizione poetica e dei fallimenti e dell'inadeguatezza degli eventi, e per questo infiniti personaggi vengono evocati, descritti, indagati, interrogati. La domanda coinvolge Dio, nella presenza segreta di lui, e, di fronte, per l'uomo c'è sempre il timore più o meno profondo dell'errore d'origine, della prova fallita, del fatto che tutti, più o meno, si trovano in debito con i creditori mondani, immagini del creditore creatore.

La stazione di Pisa si apre con un componimento, che s'intitola *Un'altra voce*, decisamente programmatico, e si conclude con una mirabile citazione di Rebora: «La morsa / s'allenta e si richiude; si ripetono / gli scatti, i fuochi brillano, ritornano / oscure le vigilie. È la mia vita, / forse

come la tua, fatta d'attesa». Il termine "attesa" coincide con "speranza", in lotta con il dubbio dell'ombra. La stazione, i treni, gli scambi, sono emblemi del procedere dell'esistenza, e il tempo («l'orologio / marca-tempo ai cancelli») è il segno moderno dell'itinerario esistenziale, nella varietà dei fatti e nel rapido consumarsi delle esperienze. Giudici si serve delle sue vicende di lavoro e del tardo dopoguerra ancora tanto strenuo e faticoso, ma il neorealismo non c'entra per nulla. Programmaticamente il secondo componimento della raccolta inizia con la similitudine a metà biblica (Giona) e a metà riferibile alla vicenda di Geppetto e Pinocchio nell'arrivo del protagonista alla stazione notturna (e proprio per questo c'è lo squalo e non la balena del profeta): «Non ero Giona sepolto nell'umido / respiro dello squalo: fu un vapore / d'uomini che m'accolse; fu l'antica / stazione, al mio risveglio, la mia casa / fuliginosa e ardente». C'è, calcolatamente, lo sproposito fra il ventre dello squalo e Giona da una parte e la stazione, e il treno, con i particolari realistici in funzione dell'esaltazione allegorica e, al tempo stesso, esistenziale: «Sullo schermo / del finestrino rapida un'immagine / trascorse, il venditore di bevande; / poi la banchina fu deserta, e grande / l'ansia che rese muta ogni mia voce». L'ansia e l'attesa hanno come riscontro il treno, cioè il viaggio, che è dall'inizio o quasi della scrittura poetica, l'allegoria della vita, e nel libro di Giudici si ammoderna nella ferrovia e nella stazione e nella presenza intorno di tante persone che compiono lo stesso itinerario; e il nome di Giona vale a garantire l'autenticità dell'allegoria.

I testi successivi insistono sulla compresenza della situazione reale e dell'allegoria, che in *Era certo il principio* si avvale della memoria della guerra, dei bombardamenti, delle rovine, come la sequenza degli accidenti drammatici di un'esistenza, quella del poeta (e c'è la pietà, intorno, per tanta fatica e tanto dolore): «Una notte / la stazione di Pisa era un inferno / di pioggia, di soldati, di rovine: / era certo il principio, ma a te fine / parve di un'altra età, quando la docile / viaggiatrice s'arrese alla conquista». Il principio rimanda al prologo di san Giovanni, ma nel mondo capovolto e atroce della guerra. E tuttavia quel principio si collega con la prima esperienza amorosa, come accade sempre all'inizio della vita, per una specie di rinascita, contro le altre presenze umane che parlano di desiderio e di morti, soltanto fantasmi e per questo voci, non corpi: «Poi fu la

buia compagnia, non vista / nei volti, fatta delle voci rade: / parlavano di donne e di contrade, / di quasi-morti e del pane di guerra». Prima Giudici ha detto che la stazione di Pisa era un inferno; e il termine è da prendere alla lettera del luogo cristiano della pena e del dolore. La compagnia è quella tipica dell'inferno, come racconta Dante è buia, non ha volti, ma soltanto voci e parole perdute, di morte e di esistenza e luoghi perduti.

La poesia di Giudici, fino alla fine, è sotto il segno della *Commedia* (e della Bibbia). Si ripete la rappresentazione della stazione di Pisa come l'inferno, che i «vivi» (il poeta narratore) attraversano per prendere il treno del futuro delle loro vite, fino (nell'ultima sequenza di *Vibrante esigua eco*) alle «erbe tenere» del prato della verde speranza o anche dell'eden raggiunto, dopo tanti scambi, gli scali, i binari.

In quella rappresentazione dell'inferno ecco le immagini del male, diaboliche, i topi neri: «Dello scatto / segreto degli scambi solo un segno / d'aria rimane tracciato nel buio / andito delle pietre; sui binari / guizzano topi neri, poi l'inferno / sopravviene del treno fragoroso». È l'ammodernamento dell'itinerario dantesco fino al fondo dell'inferno, e gli scambi sono la tecnologia attuale della disposizione dei dannati all'inizio del viaggio infernale del poeta, Dante moderno. Nel viaggio infernale c'è come memoria l'esistenza mondana, quella lasciata, la dolce vita con le sue luci e il susseguirsi di nascite e morti: «Agli occhi dei vivi è restata, / che ti tacquero accanto nelle terze / classi, la luminaria dei balconi / della città trascorsa, l'inesausta / girandola dell'ansia ... ("Là continuano / a vivere, a morire")».

Fin da *La stazione di Pisa* Giudici rinnova l'esperienza della *Commedia* come la lezione costante da riprendere e attualizzare. Insieme, c'è anche la memoria classica e gli ulteriori riferimenti e l'eco della poesia del passato che il poeta attuale riode e ripronuncia. *La stazione di Pisa*, come *Fiori d'improvviso*, dipende dalla scelta lirica come canone, ma, come, del resto, nella scrittura poetica dopo l'ermetismo, in lotta e in contrasto con il neorealismo e con i primi conati d'avanguardia, si nutre della memoria che ama l'eco della classicità e del sacro (e Giudici più di altri poeti), inserita nella naturale concretezza della cronaca del tardo dopoguerra. Penso alla complessa costruzione de *La fuga alle alte navi* (e il titolo è ancora "ermetico" quanto a proposta, con l'estrema diminuzione di evidenza e di

comunicatività della preposizione «alle» e dell'aggettivo «alte» riferite alle «navi», che riducono quasi al nulla la realistica della situazione). Il punto di partenza è dantesco, allusivo, com'è, del palischermo che trasporta le anime dalla foce del Tevere alla montagna del Purgatorio, che è un'«alta nave», perché divina, e c'è anche il fiume, anzi ci sono «i fiumi», e poi c'è il nome di Dio, che non è soltanto una giaculatoria, ma del punto nodale della riflessione e delle alternative sacrali rispetto alla stazione di Pisa che è allegoria dell'inferno: «La fuga alle alte navi, allineate / in attesa di noi presso le foci / dei fiumi dell'Italia, è d'ogni giorno, / d'ogni sera che Dio ci manda: all'ora / che il pensiero di morte si fa in te / vivo e presente, che puoi dare un senso / al sibilo dei treni come un grido / serale di speranza». Di fronte alle alte navi e alle foci e al nome di Dio è pronunciato l'ossimoro del pensiero della morte che si fa «vivo» e della presenza dei treni, cioè dell'itinerario della vita che corre alla morte, ma qui può essere anche l'annuncio della speranza nel prolungarsi del viaggio. Pisa è il nome dell'inferno che può, tuttavia, in forza di quella speranza, essere non lo scalo finale, ma un punto di partenza (l'alba, la luce, dopo le tenebre e il sonno, che è l'emblema della morte): «Ora precipita / al varco delle tenebre sull'incubo / dei viaggiatori arresi al sonno il nome / della stazione – *Pisa!* – quando s'aprono / le porte sull'odore aspro dell'alba, / l'ora che salpi l'ancora e la luce».

L'altro aspetto della novità di Giudici rispetto ai «lirici nuovi» e, più genericamente, ai lirici del dopoguerra in alternanza alla moda neorealista di breve fortuna è la tensione dei dati concreti delle esperienze e degli avvenimenti quotidiani che diventano citazioni allegoriche, emblemi sacrali. C'è certamente un eccesso di notizie, di citazioni, di miti, di allusioni che divengono emblemi (e, sì, l'esempio è Montale, ma un livello più cordiale, pur se non scende mai al quotidiano). Un componimento come *Tra le valve dell'ostrica*, come *La fuga alle alte navi*, ma con qualche minore complicazione, è la testimonianza migliore del primo tempo poetico di Giudici. C'è il mare (al di là di Pisa d'ora, con l'immaginazione delle navi e delle vele come quando Pisa era la città marinara), la stazione è il porto d'oggi, i binari hanno sostituito gli ormeggi, e quindi non si può pensare che Giona o l'Uomo-Dio possa sorgere dal mare o camminare sulle acque, la città della repubblica marinara non ritornerà ad essere aperta al

mare e alla rinascita dopo le rovine e le distruzioni, ma a questo punto scatta la memoria del sogno di Daniele, solenne e fermo nella condanna della storia («Non s'arresta / all'estrema rovina sul respiro / dell'uomo il sogno di Daniele, l'arida / creta percossa al nostro piede?»), con l'aggiunta della descrizione dantesca del gigante che ha i piedi di fragile argilla. In mezzo ci sono le notizie della cronaca, carica di minaccia: «A Vienna / la tempesta ha sconvolto il buio regno / dei topi nelle foglie». Dopo ecco altre accumulate citazioni: il fieno e la polvere come i biblici emblemi del disfarsi dei corpi nella vicissitudine delle morti (per questo Giudici dice: «il fiore / transitorio del fieno»); e l'aia e il sorriso di essa sono l'alternativa rispetto al trascorrere delle esistenze. Si affollano altre immagini ugualmente contraddittorie: il frutto del melo, il verde delle foglie, il volo degli àlbatri, questi detti «infantili» per indicare la speranza del rinnovamento della vita all'opposto del fieno e della polvere. Nella sequenza successiva, a questo accumularsi di emblemi si oppone l'eco dannunziana della descrizione di Roma nell'afa dell'estate, soffocante, ossessiva: «Ah, la sera / che scende dall'autunno ai cupi cieli / d'asfalto delle strade, a Pisa a Roma / esauste solitudini, non ha / altra promessa che il silenzio». Il silenzio rimanda a Pisa come una delle città dannunziane del silenzio, e la Roma delle Manie quotidiane della *Laus Vitae* è ugualmente vuota e silenziosa. La conclusione, quasi tutto il testo essendo costruito nel susseguirsi di interrogative drammatiche, parte ancora dall'allusione dannunziana, ne *Le città terribili*, sempre nella *Laus vitae*, per trasportare il silenzio della città al silenzio dell'anima, nella mistica domanda di san Juan de la Cruz e di santa Teresa d'Ávila: «E un volto / che ridarà allo spasimo / rauco dell'annegato, perla oscura / tra le valve dell'ostrica, parola / senza suono né Verbo, alla mia voce?». L'annegato è anche un'eco eliotiana.

L'ultimo testo de *La stazione di Pisa* è una sintesi e una spiegazione, un commento della stazione allegorica del dopoguerra, metafisica e terrena: «Così vivo in Italia: e Pisa è un nome / da regalare al mio ricordo, un segno / della mia fuga verso il Regno, intento / con cuore d'ansia se alcuno mi segue. / Lo stridore dei denti non ha tregua / nelle bocche dei morti qui sepolti / in parvenze di vivi ... Antichi volti / che mi tacquero accanto, oh non cedete / al martello implacabile del tedio / sul ferro dei binari: / resistete, / con le mascelle serrate, all'assedio». Il digrignare dei denti dei

morti della stazione di Pisa (e anche del cimitero pisano con il Trionfo della Morte) è la citazione evangelica dei malvagi condannati allo *sheol*, ma i volti, i compagni della stazione di transito nel viaggio verso la salvezza e il Regno in cui il poeta crede vanno oltre; e si chiarisce così che la sequenza dei binari, degli scambi, del giungere e del partire dei treni sono quelli che resistono alla perdita e al male nella fede dell'itinerario verso la salvezza. I vivi ancora nell'attesa di partire verso il Regno sono invitati a non disperare. Questa è (con molte allusioni e citazioni quasimodiane, da *Giorno dopo giorno*) l'inquieta e drammatica conclusione del discorso poetico di Giudici a quel punto del discrimine fra la "lirica nuova" e i problemi del rinnovamento radicale dei costumi, della politica, della parola poetica, dopo la rivolta ungherese, la trasformazione dell'industria, il "benessere" del "miracolo economico", che diventano temi fondamentali di poesia: Sereni, Testori, Volponi, ecc. Dopo *La stazione di Pisa*, nel nuovo mondo tecnocratico, anche il sacro pretende altre interpretazioni e fedi.

Alberto Bertoni

DALLA VITA ALL'OPERA. UN CONGEDO ESEMPLARE DALLA POESIA

1. *Un congedo esemplare.* Io Giovanni l'avevo già salutato per l'ultima volta nel giugno del 2010, qualche giorno prima del suo ottantaseiesimo compleanno. Avevo approfittato di una visita di Carlo Di Alesio, suo (e anche mio) amico e angelo custode di Sarzana, uno che porta negli occhi lo sguardo ad un tempo ilare e mesto, buono e luciferino di un altro amico che non c'è più, Paolo Bertolani, il poeta grande della Liguria di estremo Levante. Insomma, un mattino piovosissimo di giugno mi ero aggregato a uno dei periodici passaggi di Di Alesio alla casa delle Grazie, mi ero fermato a prenderlo a Sarzana e avevamo raggiunto Giovanni. La sua casa era affollata, quel mattino: c'erano entrambi i figli, Gino e Corrado, la moglie Marina, che non rivedevo da anni e che trovai molto invecchiata, come svuotata di ogni energia, tant'è vero che lei non mi riconobbe (nonostante una frequentazione lunga quasi tutti gli anni Novanta), ma anch'io stentai a riconoscere lei: e con loro una badante rumena della quale non ricordo né il nome né il volto.

Nel salottino in cui si trovava e dove anche dormiva, su un letto attrezzato, Giovanni era adagiato su una sedia da invalido, elegante, fisicamente impeccabile, ma col mento abbandonato sul petto, gli occhi spenti, semiaddormentato e comunque completamente inerte, assente. L'ambiente non aiutava, certo: il lampadario vecchio stile emanava una luce fioca, le imposte erano accostate, tutto era dominato da un principio di buio, attorno troppa gente si affollava, quel po' di paesaggio che filtrava era opaco e a sua volta spento: a giugno, nel Golfo dei Poeti! Così, dopo averlo accarezzato, baciato sulle guance, cercato di parlargli da distanza ravvicinatissima, giocando a variare toni, timbri, colori della voce per penetrare il muro altissimo della sua incoscienza, mi arresi a un senso mai così forte di claustrofobia e di leggero capogiro, adagiandomi su un piccolo divano contro la parete.

Tutti i tentativi di ricevere un segno, un gesto anche minimo, uno sguardo, andarono a vuoto, finché – quando venne il momento del congedo – chi mi accompagnava (una lei molto cara che un paio di volte lo aveva ospitato a cena a casa sua, a Modena, e un altro paio lo aveva accompagnato sulla soglia del bagno, prima di una qualche lettura: a Imola, di sicuro, e forse anche a Bologna) lo salutò con una frase all'apparenza assurda: “Va bene, Giovanni, ciao, allora quando ti sarai rimesso ti aspettiamo a Modena!”. A quel punto, sulla parola *Mòoodena* pronunciata come fanno i nativi autentici con tono un po' squillante e la *ò* apertissima e strascicata all'infinito, Giovanni alzò finalmente la testa e ci donò uno di quei suoi sguardi beffardi e dolcissimi, folgoranti e complici, ironici e acuti che erano la sua specialità, per lo stupore di tutti i presenti e massime dei figli, che quello sguardo non l'avevano più registrato già da molto tempo.

Poi, di lì a un anno, è venuto il giorno del congedo autentico, definitivo, mercoledì 25 maggio 2011, alla chiesa degli Olivetani, in fondo alla piccola e deliziosa baia delle Grazie, alle cinque della sera: un congedo annunciato nella notte tra il lunedì e il martedì da una telefonata di Di Alesio sul mio cellulare, priva di risposta perché ero andato a letto prima del solito e facevo finta (con me stesso) di dormire, preda di un'ansia strana: pressione alta, certo, ma segno soprattutto che nel “mio” mondo qualcosa di catastrofico accadeva.

E due giorni dopo, eccomi così alle Grazie, ad accompagnarlo nell'ultimo tragitto terreno. Però, qualcosa di molto strano – in quel rito d'addio – era destinato ad accadere: qualcosa di tanto più strano perché fuori la giornata – stavolta – era sfolgorante, piena di luci, di vampe, di lampeggianti riflessi che dalle palme del lungomare e dalle chiglie da calafatare delle barche si trasferivano alle acque. C'era anche qualche bagnante già in postazione.

Il rito è stato officiato in italiano ma con liturgia preconciare (meglio il latino, allora!), con l'officiante che girava le spalle ai fedeli e col capo da chinare nelle fasi preparatorie al momento dell'Eucaristia: ma è stato strano soprattutto perché – nel ricordare il fratello Giovanni Giudici – il prete non ha mai fatto il minimo riferimento alla sua eminenza di poeta, né tampoco si è sognato di pronunciare anche solo un suo verso. E dire che – dentro la sua vita – ce ne sono tanti, e magnifici, di versi dedicati

a Santa Romana Chiesa, a un'autentica esperienza religiosa e alla fede critica di un credente sempre collocato ai confini dell'eresia. Bastava solo attingere al suo *Te Deum*, nel *Male dei creditori*: «In quel pontificio collegio / Di quell'Italia fascista / Ammesso per privilegio / Della Graziosa Regina / Dove patii la prima / Volta il parlare diverso / E la mancanza del mare / Sentendomi chiuso e perso».

A quel punto – senza che ci fosse bisogno di parole – Giancarlo Sissa e io, che eravamo arrivati insieme da Bologna, ci siamo detti in uno sguardo che Giovanni avrebbe reagito in qualche modo a una simile provocazione. Nessuno, infatti, era riuscito minimamente a emozionarsi, a rievocare, a commuoversi, a provare anche solo un accenno di transfert, dentro quella cerimonia tanto asettica.

E così è stato, perché il vero pathos del funerale di Giudici è accaduto per fortuna dopo, all'uscita della chiesa, quando ci siamo avviati per una salita stretta e ripida al cimitero delle Grazie. Qui, la prima sorpresa: la fossa preparata per la bara era non solo troppo corta (conficcata sotto le robuste radici di un cipresso), ma anche troppo stretta. E l'addetto del cimitero ha cominciato così a lavorare di pala e piccone, mandando a vuoto però tre successivi tentativi da parte dei becchini in divisa preposti all'operazione: solo dopo circa quaranta minuti di lavoro, infatti, la fossa sarebbe venuta pronta.

Protagonista di questa fase è stato il poeta Cesare Viviani (l'altro presente, oltre a noi bolognesi, era il marchigiano Eugenio De Signoribus, ma non mancava Valeria Cucchi, anche in nome del marito Maurizio), che fin dall'inizio ha cominciato a fissare il fondo della fossa, come se sotto ci fosse uno strapiombo oceanico o il vuoto silenzioso proprio solo delle profondità dell'Universo e che poi ha continuato a dialogare con lo spalatore, impartendogli anche qualche consiglio tecnico: tanto è vero che – a un certo punto – ho sentito per istinto mimetico il bisogno di affiancarlo, a verificare anch'io la consistenza di quel fondo, fosse magari emerso qualcosa di diverso dal “normale” impasto di terra e di sassi che in effetti percepivano i sensi comuni. Ma il terriccio da scavare era solo un normale terriccio e solo un poeta della sensibilità e della forza di Viviani poteva averlo trasformato nello schermo di una sua visione.

Così, quando è venuto finalmente il momento che la bara sarebbe pas-

sata (ce n'eravamo accorti tutti, con una punta di pacificata disperazione), un'altra constatazione ci ha definitivamente persuasi che Giovanni stava componendo, lì davanti a tutti noi che lo avevamo accompagnato nel viaggio solitario e finale, la sua ultima poesia: non c'erano più i becchini in divisa. E Giancarlo non ha mancato di osservare lì per lì che erano di sicuro fuggiti al bar più vicino a bere alla salute e a spese di Giovanni, che li aveva così esonerati dal loro compito.

Non so se è frutto della mia fantasia la lettura di un labiale del figlio Gino che al telefonino dice: «Non finisce qui!». Vera o non vera questa impressione fuggevole, Gino aveva pienamente ragione: non finiva mica lì, la vita della poesia di suo padre Giovanni. Continua e continuerà *per saecula saeculorum*, protetta da quel cipresso, da quello sguardo penetrante e amoroso di Cesare Viviani e dal tombino situato appena sopra del padre di Giovanni, Gino Giudici anche lui, morto a Natale del 1965, pochi mesi dopo il capolavoro iniziale di una storia straordinaria e generosa del poeta suo figlio, *La vita in versi*.

2. *Un esercizio di lettura*. Niente si deve aggiungere alla constatazione che l'opera in versi di Giudici è fondamentale per la formazione di chiunque si avvicini oggi alla poesia, non importa se nel ruolo del lettore o in quello dell'autore in prima persona. Qui non resta che ribadire lo scandalo (della nostra editoria, della nostra cultura e in una parola della nostra civiltà) che impedisce di leggere in edizione commentata i singoli libri che compongono la sua illuminata storia poetica, tutta – di fatto – novecentesca, come tutte novecentesche sono state quelle di altri poeti “imperdibili” della contemporaneità venuta dopo Montale e Ungaretti quali Pier Paolo Pasolini, Vittorio Sereni, Amelia Rosselli, Giorgio Caproni, Attilio Bertolucci, per fermarsi ai maggiori: mentre un Luzi, uno Zanzotto, un Nelo Risi, un Sanguineti hanno illuminato con le loro opere ultime anche il primo decennio del nostro XXI secolo.

Se si assume a testo esemplare di Giudici *Una sera come tante* (e che l'autore stesso attribuisse a questa poesia un valore speciale è provato dal fatto che nel volumetto *L'educazione cattolica*, All'insegna del pesce d'oro Scheiwiller, Milano 1963 da cui proviene, la poesia è collocata in *incipit*, alle pp. 7-9), salta subito all'occhio la suddivisione del testo in sette

strofe eptastiche (composte, vale a dire, di sette versi), per una somma di quarantanove versi “lunghi” e/o composti: i più brevi constano infatti di dieci sillabe. La strofa eptastica non è affatto canonica, entro la nostra tradizione lirica, ma rientra bene in una tipologia strofica tipica della *Vita in versi*, che giunge anche a partizioni testuali in dieci o dodici linee: come, rispettivamente, le rilevanti *Quindici stanze per un setter* e *Imposture*. Nello specifico, la scelta della strofa lunga coglie un'intenzione di stringa argomentativa autonoma, non priva di possibili digressioni riflessive o interrogative distese su un tempo lungo più narrativo che lirico: ed è il discrimine codificato nella nostra tradizione tra sestina e ottava, la prima considerata “lirica”; la seconda decisamente “narrativa”.

In ogni caso, viene confermata qua la predilezione di Giudici per l'isostrofismo, vale a dire per le strofe di lunghezza uguale: costume che – con motivato paradosso – diventa veicolo di una tendenza diffusa all'entropia argomentativa e intonativa, come ribadiscono la varietà combinata delle misure di verso; e la rimozione di qualsivoglia schema ricorrente di rime o di assonanze (pure numerose), unita alla dinamica a contrasto di un discorso che determina di passaggio in passaggio la propria fisionomia metrica piuttosto che esserne orientato o costretto. Nella *Vita in versi*, come nella maggior parte della produzione successiva di Giudici, la rima svolge una funzione strutturante di rilievo, anche se non più rigorosamente simmetrica: così non sorprende che – anche entro *Una sera come tante* – ne sussista almeno una (ma spesso sono due) per strofa, fino al punto limite di un ricorso diffuso alla tecnica provenzale delle *coblas capcaudadas*, che prevedono la ripetizione, al primo verso di ogni strofa, dell'ultima rima della precedente. Qui viene meno alla norma soltanto il passaggio dalla terza alla quarta strofa, per un'anomalia compensata dal forte *enjambement* allitterativo «se illusioni // siano». E che su tale passaggio si concentri un effetto peculiare di disordine e di potenziamento del senso viene confermato anche dalla sospensione dell'altro principale effetto simmetrico dentro *Una sera come tante*: l'anafora, che sarà ripresa soltanto nell'ultima strofa, dopo aver ripetuto il sintagma del titolo nelle prime tre.

Comunque, a modello diretto della strofa eptastica di questa poesia, dev'essere chiamato il Manzoni di due *Inni Sacri*, il *Natale* (in settenari: «Qual masso che dal vertice / Di lunga erta montana») e la *Risurrezione* (in

ottonari: «È risorto: or come a morte / La sua preda fu ritolta?»), pubblicati entrambi nel 1815. Il *Natale* gode anche dell'ulteriore effetto simmetrico in virtù del quale, di due strofe in due strofe, rimano tra loro gli ultimi versi. Giudici è bravo ad abbassare l'ambizione linguistica e intonativa dell'archetipo manzoniano obbligandola a immergersi in un polverio di piccole cose quotidiane, ma tuttavia rispettandone l'essenza liturgica e rituale: infatti *Una sera come tante* si può leggere – in filigrana – come la celebrazione a nome di un io collettivo (decisamente un “noi”, nella quinta strofa) d'educazione cattolica e di destino impiegatizio dell'antririto piccolo-borghese di un dopocena familiare e televisivo nei primi anni Sessanta, a Milano, con immersione illusoria in un boom economico destinato presto a declinare.

Basta pensare, d'altra parte, a come l'influsso del Manzoni poeta “sacro” su Giudici sia addirittura pressante, per quanto concerne le scelte di verso. Sotto tale riguardo, infatti, il componimento s'impenna su tre dominanti mensurali: a) l'endecasillabo, presente in forma pressoché canonica in dodici evenienze, cui potrebbero aggiungersi alcuni casi sospesi tra ipo e ipermetria, come per esempio – rispettivamente – «la sorte di ogni altro, non volgare» e «Ride il tranquillo despota che lo sa:»; b) il settenario, componente eletta del prediletto – da Giudici – verso doppio o composto, sia esso un impeccabile alessandrino come «basta con la bontà, qualche volta mentire» o una sinopia di esametro classico quale il conclusivo «C'è più onore in tradire che in esser fedeli a metà»; c) l'ottonario, infine, che si ripercuote dall'incipitario e anaforico «Una sera come tante» per spingersi fino a includere raddoppiamenti quali «o se nel mio corpo vile io soffra naturalmente» o attacchi di verso del genere «non questa grigia innocenza», «E nostalgia di futuro». L'esposta memoria strofica del Manzoni autore degli *Inni Sacri* si allarga dunque a mettere in rapporto diretto due opzioni di verso che la tradizione pone in contrasto esplicito, a partire dall'inappellabile condanna emessa da Dante in persona contro i versi parisillabi. Sul versante ottocentesco, invece, la scelta di Giudici è avallata dalla necessaria polifonia metrico-prosodica dei libretti di melodramma.

Un elemento forte delle procedure formali di Giudici (nella *Vita in versi*, ma anche nei libri immediatamente successivi) consiste nel proces-

so di cooperazione e di slancio comune che riunisce sistema metrico e fisionomia sintattica, tanto che il primo finisce spesso per dipendere dalla seconda. Inoltre, appare evidente che – in un simile contesto di metrica “liberata” – la qualifica stessa di ottonario può essere attribuita soltanto in rapporto e non in assoluto: un rapporto nel quale entrano anche altri elementi formali come le variabili di cromatismo timbrico, di durata sillabica, di volontà intonativa e di funzione espressiva. Che “valore” metrico assumano lacerti pure senz'altro di otto sillabe metriche, ma prosodicamente diversissimi, come «Una sera come tante», «l'educazione dei preti» o «io soffra naturalmente» è decisione interpretativa da valutare caso per caso, non certo in assoluto ma sempre in rapporto di correlazione.

È vero, comunque, che dentro *Una sera come tante* la “prosa” del discorso non è quasi mai forzata né incrinata dai presunti obblighi ritmici o mensurali dei versi, con un'unica, cospicua eccezione, costituita dalla clausola della prima strofa: «... i cui escrementi / un'altra volta nello studio abbiamo trovati. / Lo batti col giornale, i suoi guaiti commenti». Il distico finale è composto di due versi di quattordici sillabe (ma solo il secondo può definirsi alessandrino) ed è particolare per la compresenza di due figure che prevedono l'introduzione di una sintassi non lineare, l'anastrofe e il chiasmo. La prima introduce una violazione più o meno radicale dell'ordine frastico; mentre il chiasmo è una figura retorica insieme di simmetria e di tensione, di cui fu maestro – nel Cinquecento – Torquato Tasso, uno dei poeti del passato più amati e frequentati da Giudici. Nel chiasmo vengono coinvolti quattro elementi grammaticali, organizzati in una disposizione incrociata, di cui è emblema la lettera χ (pronuncia “chi” aspirato) dell'alfabeto greco. In *Una sera come tante* se ne trovano due significativi: «Lo batti col giornale, i suoi guaiti commenti» (ove i due verbi si collocano alle estremità del verso, mentre i due complementi vengono raggruppati al centro) e il sentenzioso «dove il male è facile e inarrivabile il bene».

Se poi si rileva l'ellissi tutta derivata dal parlato che suggella l'alessandrino finale della strofa successiva («basta con la bontà, qualche volta mentire»), ci si accorge di avere in pratica esaurito la casistica delle variazioni lineari determinate da ragioni metrico-prosodiche. Ben più frequente, semmai, risulta il fenomeno opposto di invasione del territorio metrico da

parte dell'istanza grammaticale. Per una prova concreta, è sufficiente isolare un verso ibrido quale «intatti, in apparenza, come anni»: cosa accade, qui, dopo il regolare attacco settenario dell'endecasillabo *a maiore*, quello con accento di 6[^] oltre che di decima? È un verso ipometro oppure si deve introdurre una dialefe tra «come» e «anni»? Tale incertezza, naturalmente, si rifrange anche sull'emistichio d'attacco, tanto che non appare più così certa e necessaria neppure la sinalefe interrotta da virgola di «intatti, in». Né una simile inquietudine rimane isolata nel verso in questione, suscettibile com'è di rifrangersi anche sull'endecasillabo successivo, «or sono, anzi più chiari, più concreti», già di suo ai limiti dell'atonalità: la frantumazione sintattica vi agisce infatti come dominante prosodica al di là di ogni possibile schema metrico, facendo perfino presagire una possibile sequenza di segmenti quinari che abbatterebbe il confine di verso: «in apparenza,| come anni or sono,| anzi più chiari».

Il rilievo potrebbe essere indizio di un semplice controcanto prosastico, se si limitasse a questa seconda strofa. Invece, anche risalendo alla prima, si può osservare un evento simile, solo meglio mimetizzato nel corpo metrico grazie alla sequenza di tre endecasillabi che lo inquadra: «noi qui, chissà per quanto ancora, al nostro / settimo piano, dopo i soliti urla / i bambini si sono addormentati». E in seguito poi questo fenomeno di disturbo operato dal discorso sull'orchestrazione ritmica si rafforza ulteriormente – forse in crescendo di dissonanza – alla quarta e alla quinta strofa, in uguale posizione fra secondo e quarto verso. Nella quarta, si assiste per esempio alla dilatazione dell'effetto prosastico introdotto in partenza dal fortissimo *enjambement* di confine strofico «... se illusioni / siano...», grazie al passaggio progressivo dalla solida base ottonaria («siano le antiche speranze...» raddoppiato in «o se nel mio corpo vile io soffra naturalmente») all'atonalità del terzo verso, «la sorte di ogni altro, non volgare», per prolungarsi – ancora attraverso *enjambement* – nella contrastività innata a un ottonario saldato a un settenario («letteratura ma vita che si piega al suo vertice»), prima di sfociare in uno scandito esemplare di endecasillabo, «senza né più virtù né giovinezza».

D'altra parte, una manifestazione ancora più accentuata di entropia si ripete all'interno della strofa successiva, tutta fondata sulla sordina imposta a un sistema metrico decisamente anisosillabico e sovrastato dalla

dominante discorsiva. Infatti, se si allarga lo sguardo a tutta la seconda metà di *Una sera come tante*, ci si avvede facilmente che il dominio della versificazione è subordinato a quello retorico-grammaticale, nel rapido prevalere – per ogni inarcatura melodica che riesce di tanto in tanto a distendersi – delle fasi diverse del discorso, tra inclinazione subordinativa (manifesta in particolare nell'ultima strofa, ancora tra secondo e quarto verso: «... ed è la mia vecchia impostura / che dice: domani, domani... pur sapendo / che il nostro domani...»); ansia interrogativa dentro il monologo interiore («quante ne resta a morire / di sere come questa?», con tanto di scorrettezza grammaticale per passione di rima); e un grado zero riflessivo che esibisce la sua rinuncia a qualsivoglia traccia di connotazione: «o se nel mio corpo vile io soffra naturalmente / la sorte di ogni altro, non volgere / letteratura ma vita che...».

Forse si può già provare a trarre qualche conclusione. Intanto, la struttura isostrofica di *Una sera come tante* non produce simmetrie ulteriori: anzi, permette che nel corpo delle singole unità di strofa (ove semmai è la prosa del discorso a fecondare simmetrie antimelodiche) affiorino variazioni considerevoli nella “durata” – metrica non meno che ritmica – dei singoli versi, proprio perché le misure sono eclettiche, di là dal prevalere quantitativo di endecasillabo e affini. Giudici si avvale così della sua cornice isostrofica (appunto codificata solo dal Manzoni degli *Inni Sacri*) per proiettare sul verso tensioni e distorsioni imposte dalla libera volontà intonativa del soggetto monologante, tra confessione assertiva pronunciata con un filo di voce e timbro roco; e le improvvise accensioni interrogative, compaginate con classica inversione di soggetto e predicato.

L'abbassamento prosastico, se proprio di ciò si tratta, consiste nella prevalenza del discorso sul metro, entro un'architettura prosodica che si organizza e si precisa soltanto a posteriori, rispetto all'andamento dell'ordito argomentativo. A ciò non consegue una penuria di colore retorico (al contrario, il parlato è ricco di figure, anche se non di metafore), bensì una sensibile, intenzionale riduzione del peso del vincolo metrico su una polifonia tonale che alterna e riunisce sordine riflessive, digressioni ipotetiche, pessimismi gnomici. Il condizionamento del metro sul discorso avviene così non più al negativo, ma al positivo di una debolezza contrastiva che genera effetti nuovi di senso, di volta in volta attraverso le iterate,

splendide variazioni sul modello base dell'endecasillabo, ma anche per il gioco fitto di rime, anafore, *enjambements*. E solo a simili condizioni di vitalità sintattica, il lessico potrà tendere in non pochi casi al grado zero.

Così, nel gioco di cooperazione più che di frattura destinato ad modularsi – in ogni metrica libera – tra sintassi del discorso e ritmo del verso, *Una sera come tante* s'impertina proprio su un dialogo formale tra “chiusura” strofico-anaforica e “apertura” prosodico-mensurale. In palio è la credibilità semantica di un meccanismo come pochi rituale, che sostituisce all'efficacia simbolica della liturgia confessionale evocata dal Manzoni degli *Inni Sacri* l'esperienza meccanica e priva di epifania di una quotidianità piccolo-borghese che riserva ben poche sorprese e rarissimi scatti di vitalità rinnovata. A colpire il lettore di oggi, a mezzo secolo di distanza dalla composizione della poesia, entro un mondo radicalmente cambiato sul piano delle tecniche, dei valori, delle modalità che ispirano e regolano i sistemi di scambio culturale, è l'attualità dei riferimenti al cittadino-massa, individuo alienato e a rischio di disumanizzazione dentro una società dei consumi sempre più passiva e neutra, abitata da «private persone senza storia», «spettatori televisivi» e «utenti di servizi». Non a caso, proprio nel cuore della poesia – alla quarta strofa – l'“io” diventa “noi”, a testimonianza di una nuova condizione collettiva, sottratta ai conflitti di classe e scandita da condivise ritualità spettacolari e di massa di cui i palinsesti televisivi sono ancora i media più condivisi e potenti, nel villaggio globale che abitiamo.

E Giovanni Giudici è stato davvero profetico, al principio degli anni Sessanta, a racchiudere in un'efficacissima allegoria, quasi rappresentazione “consacrata” di una contingenza pernicioso, il nuovo carceriere del soggetto pur senziente e pensante all'interno della propria stessa realtà e quotidianità domestica, quasi in una ripetizione del *Processo* di Kafka, dove l'agrimensore K. viene condannato sulla base di una Legge non promulgata né condivisa da alcuno. Questa allegoria raffigura il *tycoon*, il magnate oligarca che – nell'ultima strofa – domina il sistema dell'informazione e che dunque manipola le coscienze passive dei suoi “utenti”. Nel finale della poesia, questo dittatore mediatico viene chiamato in causa attraverso la figura retorica dell'ossimoro, che salda in un medesimo sintagma – e più spesso nel vincolo stretto di sostantivo e aggettivo – parole di significato

opposto. Ed è il «tranquillo despota», alla lettera il “sovrano assoluto”, il “tiranno”, che governa la vita interiore e pubblica dei suoi sudditi da una condizione di tranquillità all'apparenza intangibile e disposta a un eterno riso, maschera grottesca del potere telematico che «numera» i suoi seguaci lungo la strada di un automatismo infernale. L'anticipazione profetica da parte di Giudici delle vicende che hanno contraddistinto il nostro paese negli ultimi due decenni è troppo evidente perché la si debba ulteriormente sottolineare.

E in ogni caso, se è doveroso chiedere a una poesia di trasmetterci – con le proprietà di magnetismo verbale e di alchimia che le appartengono – qualche notizia autentica sul nostro essere nel mondo, *Una sera come tante* di Giovanni Giudici soddisfa appieno tale condizione e tale necessità.

3. *Un bilancio e un'eredità*. La perdita di un poeta grande aggiunge alla naturale difficoltà di elaborazione del lutto un senso di straniamento e di smarrimento che coinvolge l'intera comunità linguistica di cui ha fatto parte: la perdita di un poeta, infatti, è perdita sì della singola persona – lo scrittore, l'amico, il maestro, il modello – ma è perdita soprattutto di un custode e di un portatore di igiene e di decenza, di creatività e di evoluzione, di ricchezza e di forza plastica, innestate in una lingua magari pluricentenaria come la nostra e come la nostra creata – per merito di Dante – a fine di poesia.

Ma la morte di un poeta grande come Giovanni Giudici, sulla soglia degli ottantasette anni, nel maggio del 2011, rende ancor più insopportabile il senso forte di vuoto che avvolge adesso i suoi lettori per una ulteriore aggravante: infatti, ci sono pochissime sue opere disponibili nelle principali librerie italiane (e non i capolavori), con l'unica, monumentale eccezione del “Meridiano” Mondadori *I versi della vita*, che – dal 2000 – raccoglie tutti i suoi dodici libri di poesia: però in un'edizione dalla quale sono fatalmente esclusi gli interventi critici, i saggi militanti e le traduzioni in cui Giudici pure eccelleva.

Tra l'altro, la morte di Giudici è venuta a suggellare un'assenza lunga quasi tutti gli Anni Zero dalla scena intellettuale o – più semplicemente – da quella vita di dialoghi e di affetti, di consigli e di giudizi che avrebbero reso meno faticoso il transito delle nuove generazioni dall'età del libro a

questo tempo di globalizzazione e di distrazione, di affermazione degli *ego* narcisi e di orizzontalità caotica di testi e di autori in continua proliferazione, senza che quasi ad alcuno sia concessa un'autentica possibilità di ascolto. E intanto tutte le gerarchie consacrate nel passato ci sembrano di colpo inservibili, mentre – al contrario – un autentico sapere poetico può coincidere solo con un'acquisizione faticosa di esperienza condotta sul campo e con un apprendimento disteso nel tempo lungo.

Giudici, da par suo, sapeva scrivere, ma sapeva anche ascoltare, giudicare, consigliare con l'autorevolezza bisbetica ma sempre generosa che un maestro autentico della modernità sciorinava con grazia immancabile nelle molteplici occasioni degli interventi pubblici non meno che nelle conversazioni o nelle telefonate personali: e molti autori più giovani hanno tratto grande giovamento dagli esercizi di giudizio e di lettura condivisi con lui. Basta pensare all'azione maieutica compiuta nei confronti di due protagonisti della scena poetica contemporanea come Maurizio Cucchi e Cesare Viviani, da lui prefati e "lanciati" dalle pagine dell'Almanacco dello Specchio Mondadori, rispettivamente nel '74 e nel '79: e se – nel '76 – il libro d'esordio di Cucchi, *Il disperso*, è stato subito accolto nell'omonima, prestigiosa collana di poesia lo si deve a un dialogo diretto intrattenuto da Giudici stesso con Franco Fortini. Poi, ai nomi di Cucchi e di Viviani, devono venire assommati anche quelli di autori e autrici della stoffa di Paolo Bertolani e di Anna Cascella, di Cosimo Ortosta e di Eugenio De Signoribus, di Gianni D'Elia e di Emilio Rentocchini, di Patrizia Valduga, di Paolo Fabrizio Iacuzzi e di Giancarlo Sissa, per fare solo qualche esempio tra i maggiori.

Naturalmente, non sono questi il luogo né il tempo di un rendiconto sistematico dell'opera in versi di Giudici o di una sua collocazione definitiva nel panorama della nostra storia letteraria di secondo Novecento: conviene però ricordare che il suo nome di nato nel 1924 è da inserire – per quanto riguarda il processo formativo, negli anni Cinquanta – nella sfera d'influenza dei protagonisti di "Officina" (Roversi, Fortini, Pasolini, con il loro istinto etico e poematico, oltre che gramsciano in senso lato) piuttosto che in quella degli autori della neoavanguardia. Egli infatti, benché autore davvero polifonico, non amava gli sperimentalismi concentrati soprattutto sul *medium* espressivo, perché per lui la poesia era confronto anche tematico con il presente, coinvolgimento di un pubblico composto

non solo di specialisti, dinamica di una tradizione in atto: tanto che si può definire mirabile il lascito del suo lavoro critico e consapevole sulle forme chiuse della nostra metrica, nella prospettiva di un rapporto non più di frizione, semmai di cooperazione tra il singolo verso inteso come unità inscindibile di prosodia e di senso (non comune, non meramente informativo, perché anastrofi e iperbatì sono divenuti nel tempo motori sempre più potenti del suo dire poetico) e la sintassi naturale della lingua.

Culmine di questo laboratorio formale è il libro *Salutz*, del 1987, nel quale Giudici rivolge una sorta di omaggio ultimo allo schema provenzale e stilnovista della poesia d'Amore, per circoscrivere nelle simmetrie rigide del Numero e della Forma un sentimento di radicale sperdimento e sbriciolamento del dialogo tra l'Amante e l'Amata, ridotti a pura tensione desiderante e a *flatus vocis*, essendo l'unico spazio davvero descrivibile dell'esperienza umana quello designato dalla Lingua, assieme quotidiana e poetica, fantasmatica e umana: «Ma un volto contemplando quasi ignoto / Anni eguali che il vostro non mai più / Rivisto esploro e scopro / Quanto eguale e cambiato / Il bel volto che fu: / Dal bel volto per voi, Minne, ho spiccato / Grigi affilati giorni come un velo / E al vostro del ricordo l'ho agghindato / Acqua d'incerto specchio / Un lunedì di Pasqua e di commiato: / Se tale già non fosse il vostro vero / Voi di prima e di poi – / Velo del tempo che noi stessi siamo / E il tempo invece è noi».

Da un testo simile si può già intuire la scommessa vertiginosa del Giudici poeta, pronto a sfidare a ogni nuovo componimento le conquiste più alte della lirica occidentale, così come da ascrivere senza esitazione a un pantheon sono i suoi maestri italiani: Dante e Petrarca, Ariosto e Tasso, Parini e Leopardi, Pascoli e Gozzano, Ungaretti e Montale, benché qualche sua inclinazione più segreta lo congiungesse poi ad autori meno in vista quali Sbarbaro, Solmi, Noventa e soprattutto Saba. Allo stesso modo, gli era peculiare il tentativo paradossale di appartenenza a entrambe le "chiese" dominatrici del pensiero italiano nel secondo dopoguerra, quella cattolica e quella comunista, non certo per opportunismo ma per sfida consapevole e viva ai luoghi comuni di un manicheismo eterodiretto, attraverso il punto di vista di eretici autentici quali don Milani e Ernesto Bonaiuti per la prospettiva confessionale; e di un Lukács, di un Brecht, di un Fortini per quella marxista.

Resta ora da spiegare quel predicato di “grande” attribuito in modo apodittico alla sua poesia, cui l’attività del traduttore è stata senz’altro consustanziale, grazie alle versioni memorabili di Puškin e di Machado, di Shakespeare e della Dickinson, di Pound e della Plath o dei poeti del Novecento ceco, fra i tanti. La chiave interpretativa dell’immediata, definitiva grandezza di Giudici, infatti, sta nella sua origine di poeta, con quell’esordio assolutamente tardivo (a 41 anni!) nello “Specchio” Mondadori, attraverso un capolavoro assoluto quale *La vita in versi*: un libro che, grazie alla regia accorta, esigentissima e distribuita su un tempo giustamente lungo di Vittorio Sereni, tratteneva e moltiplicava gli spiriti più efficaci delle quattro *plaquettes* già prodotte fra il ’53 e il ’63, concertandole in un insieme assolutamente nuovo.

Questa novità è data in particolare dall’intreccio di funzioni diverse dell’io narrante, suddiviso tra soggetto lirico, testimone storico dell’incipiente civiltà impiegatizia e massificata, nonché emanazione privata di una *gens* endemicamente debitrice e ossessionata – in particolare nel vincolo con la figura paterna – da un senso forte di colpa e di irredimibile inadeguatezza economica. Così, *La vita in versi* orchestra un vero e proprio romanzo poetico, che alterna sapientemente epigramma, racconto oggettivato, satira (ed è lo stesso Montale satirico a divenirne apertamente debitore, visto che il suo quarto libro – *Satura*, appunto – sarebbe uscito solo nel ’71), tensione drammaturgica, prosaicizzazione del mondo, tra realismo e teatralità, pantomima e denuncia, proprio come rivela in *incipit* il testo eponimo del libro: «Mettili in versi la vita, trascrivi / fedelmente, senza tacere / particolare alcuno, l’evidenza dei vivi. // Ma non dimenticare che vedere non è / sapere, né potere, bensì ridicolo / un altro voler essere che te».

Che poi *La vita in versi* non sia rimasto irrelato, come purtroppo succede spesso agli autori di un esordio folgorante, dentro la storia poetica di Giudici è confermato subito dall’uscita – quattro anni dopo – di un altro libro notevole come *Autobiologia*, il cui titolo azzeccato non è solo un neologismo entrato nell’uso, a definire lo statuto fin troppo spesso microbiologico (fra dna e polverizzazione molecolare) dell’io poetico di fine secolo, ma coincide anche con una messa in prospettiva del dato autobiografico di partenza che scavalca ogni possibile deriva narcisistica e s’impone in una dimensione senz’altro conoscitiva.

In questa fase di sviluppo e di trasformazione della propria poetica, infatti, la sfida di Giudici non coinvolge soltanto lo statuto psicologico o formale del soggetto, bensì la sua stessa natura. E ciò è evidente nella sezione – davvero rivoluzionaria, per la nostra poesia – dal titolo ironicamente flaubertiano *La Bovary c'est moi*, il cui soggetto parlante è di genere femminile: «Vorrei poterti abolire abolendo me stessa / come abolendo te stesso tu mi potresti abolire / per fare a tutti dire – di cosa mai parla / questa pazza senza pudore / senza il coraggio di morire per amore».

Libri centrali, che mostrano l'irreversibilità di questo autentico *work in progress*, che dalla grammatica s'irradia all'ontologia stessa dell'io che parla nella poesia di Giudici, saranno poi *Il ristorante dei morti* (1981) e *Lume dei tuoi misteri* (1984): il primo, radicalizzando il soggetto femminile in uno dei vertici assoluti della nostra poesia, la sezione d'apertura *Persona femminile*, e trasferendo il principio di teatralizzazione degli enunciati nel territorio accidentato – e popolato più di marionette che di personaggi – del sogno e dell'incubo, nel capitolo intitolato *Toledo*: «Sul piazzale antistante una stazione – sbarco adesso / Gli raccontai – da un sogno che si chiama Toledo / Ma non è la città, abbracciami, ti chiedo / Dove continuarlo».

In *Lume dei tuoi misteri*, invece, proprio nel momento in cui l'autobiografia lascia definitivamente posto all'autobiologia, Giudici sfugge al possibile esito manieristico di questo continuo sdoppiamento scenografico in un altro da sé, per sondare e mettere a fuoco il proprio Sé-che-parla nelle profondità più oscure dell'essere, tra pulsione all'infanzia e conseguente discesa alla Madre perduta a tre anni, dialogo coi morti e sfida consapevole a una verità ultima, che è anche la verità comunicativa e collettiva della lingua che si è imparata da infanti, che si parla nella realtà quotidiana e che infine si dona e si plasma per la poesia, proprio come in Dante. E allora nel lettore si fa strada a poco a poco la percezione di non trovarsi più seduto in un teatro, ma di essere piuttosto coinvolto – a sua volta in prima persona – dentro la pantomima lacerante di una vita in atto, denudata fino al midollo: «Teatro dei tuoi dovunque e giro degli atti / Dove il corpo sussista non esserci del cuore – / Ma sola ti lambisce / Segreta umile e muta / Lingua lontana d'amore nessuno capisce».

E sarà il tempo, infine, del trittico finale degli anni Novanta, ora studia-

to a fondo dal più intelligente dei critici di Giudici d'ultima generazione, Alessandro Di Prima (anche poeta in prima persona), nel saggio *L'eresia di un'empia speranza. La poesia di Giovanni Giudici 1993-1999*, pubblicato nel 2010 da Salvatore Sciascia. Ed è il tempo nel quale la biologia diventa definitivamente memoria e la descrizione visione, ma una visione completamente estranea all'eredità simbolista e fondata piuttosto su una sorta di penetrante, davvero estrema liturgia della sera che si trasforma implacabile in notte: «Dei due di scena è il momento che lei si librò / Con sempre inquiete ali / Obliqua sul grigio del cielo – / Ma di ognuno il noi più vero: / Poi più niente perché la notte calava».

[Appendice]

Ed ecco, dalla *Vita in versi*, il testo di *Una sera come tante*¹:

Una sera come tante, e nuovamente
noi qui, chissà per quanto ancora, al nostro
settimo piano, dopo i soliti urli
i bambini si sono addormentati,
e dorme anche il cucciolo i cui escrementi
un'altra volta nello studio abbiamo trovati.
Lo batti col giornale, i suoi guàiti commenti.

Una sera come tante, e i miei proponimenti
intatti, in apparenza, come anni
or sono, anzi più chiari, più concreti:
scrivere versi cristiani in cui si mostri
che mi distrusse ragazzo l'educazione dei preti;
due ore almeno ogni giorno per me;
basta con la bontà, qualche volta mentire.

Una sera come tante (quante ne resta a morire
di sere come questa?) e non tentato da nulla,
dico dal sonno, dalla voglia di bere,
o dall'angoscia futile che mi prendeva alle spalle,
né dalle mie impiegate frustrazioni:
mi ridomando, vorrei sapere,
se un giorno sarò meno stanco, se illusioni

siano le antiche speranze della salvezza;
o se nel mio corpo vile io soffra naturalmente

¹ Cfr. G. GIUDICI, *I versi della vita*, a cura di R. ZUCCO, con un saggio introduttivo di C. OSSOLA, cronologia a cura di C. DI ALESIO, Mondadori, Milano 2000, pp. 59-60. Che l'autore stesso attribuisse a *Una sera come tante* un valore speciale, è testimoniato dal fatto che nel volumetto *L'educazione cattolica*, All'insegna del pesce d'oro Scheiwiller, Milano 1963 da cui proviene, la poesia è collocata in *incipit*, alle pp. 7-9.

la sorte di ogni altro, non volgare
letteratura ma vita che si piega al suo vertice,
senza né più virtù né giovinezza.
Potremo avere domani una vita più semplice?
Ha un fine il nostro subire il presente?

Ma che si viva o si muoia è indifferente,
se private persone senza storia
siamo, lettori di giornali, spettatori
televisivi, utenti di servizi:
dovremmo essere in molti, sbagliare in molti,
in compagnia di molti sommare i nostri vizi,
non questa grigia innocenza che inermi ci tiene

qui, dove il male è facile e inarrivabile il bene.
È nostalgia di futuro che mi estenua,
ma poi d'un sorriso si appaga o di un come-se-fosse!
Da quanti anni non vedo un fiume in piena?
Da quanto in questa viltà ci assicura
la nostra disciplina senza percosse?
Da quanto ha nome bontà la paura?

Una sera come tante, ed è la mia vecchia impostura
che dice: domani, domani... pur sapendo
che il nostro domani era già ieri da sempre.
La verità chiedeva assai più semplici tempi.
Ride il tranquillo despota che lo sa:
mi numera fra i suoi lungo la strada che scendo.
C'è più onore in tradire che in esser fedeli a metà.

Elisa Gambaro

«DAL CUORE DEL MIRACOLO»: POESIA E POETICA
DI GIOVANNI GIUDICI NEGLI ANNI SESSANTA

È ormai comune acquisizione critica l'importanza di una raccolta come *La vita in versi* nel rinnovamento della poesia italiana degli anni sessanta. Meno indagata, nei suoi risvolti di problematicità accesa e di strenua tensione inventiva, è la vicenda che a quel libro portò, lungo un percorso che si snoda dal trasferimento di Giudici negli uffici milanesi Olivetti, nel luglio 1958, alla pubblicazione nel 1965 dell'opera presso Mondadori, grazie alla mediazione di Vittorio Sereni. Sono questi, per il poeta, gli anni cruciali della maturazione intellettuale e poetica: l'abbandono deciso delle acerbe cadenze del lungo e solitario apprendistato romano fa tutt'uno con una riflessione aggiornata sulla funzione e sul significato dello scrivere versi nell'epoca del benessere capitalista.

La nuova residenza milanese appare a tutti gli effetti determinante nel processo di modulazione, in chiave coraggiosamente anticonformista, di un'inedita offerta lirica. Nella Milano alacre e spietata del boom economico, centro propulsore del "miracolo" che sta cambiando il volto del paese, Giudici non solo fa esperienza in prima persona della condizione dell'intellettuale umanista impiegato nelle strutture aziendali¹, ma ha modo di stringere una serie di relazioni decisive con altri professionisti della penna che, come lui, s'interrogano sulla rappresentazione letteraria dei rapporti e degli «oggetti del "mondo nuovo" nel quale abbiamo [...] incominciato a

¹ Il ligure Giovanni Giudici appartiene a pieno titolo a quegli «ambrosiani d'adozione» che hanno trovato accoglienza ospitale e alacre nel sistema editoriale, nelle "officine della letteratura", nelle strutture giornalistiche, nelle agenzie pubblicitarie, negli uffici-studi delle aziende, nei centri della cultura istituzionale e non, persino nelle sedi insospettabili del potere bancario» (G. ROSA, *La cultura letteraria della modernità*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*, a cura di D. BIGAZZI e M. MERIGGI, Einaudi, Torino 2001, p. 194).

vivere»². I nomi sono quelli di Franco Fortini, che con Giudici condivise l'impiego olivettiano e che costituì senza dubbio il riferimento ideologico e teorico di maggior peso per il poeta ligure in questi anni³, e poi soprattutto di Vittorio Sereni, Giovanni Raboni, Marco Forti, Sergio Solmi, Paolo Volponi, Luciano Erba, Vanni Scheiwiller, e ancora molti altri⁴.

A completare il quadro di una stagione intellettuale irripetibile, nei suoi fervori propositivi e nelle sue contraddizioni irrisolte, va ricordato il ruolo svolto, ancora una volta, da Vittorini; l'inedita fisionomia di *La vita in versi*, un libro di poesia che raccontava con sorprendente ricchezza di dettagli la Milano di allora attraverso il trauma dell'intellettuale inurbato, deve non poco alla prima sede di pubblicazione del suo nucleo genetico, quei diciassette componimenti riuniti sotto il titolo antifrastico di *Se sia opportuno trasferirsi in campagna* che apparvero sul quarto numero del «menabò» dedicato a letteratura e industria⁵. La composizione ultima del libro fu poi, com'è noto, merito dell'acume di Vittorio Sereni, che aveva già selezionato le poesie per la rivista vittoriniana⁶: esclusa la produzione progressa, *La vita in versi* diventa il referto di una ricerca circoscritta al

² G. RABONI, *Il livello industriale*, in ID., *Poesia degli anni sessanta*, ora in *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di R. ZUCCO, Mondadori, Milano 2006, p. 261.

³ Alla fine degli anni settanta, quando ormai la distanza tra i due era molto grande, Giudici rievocerà così il periodo di consuetudine intellettuale con Fortini: «Io non l'ho del tutto avverso / Né lo escludo dal mio cuore / Per quel tempo oggi lontano / Che mi fu Interlocutore / Che l'uguale nel diverso / Giorno a giorno indagavamo / Nella credula Milano / Di un miracolo perverso», *Da un banco in fondo alla classe*; cito, d'ora in poi, da G. GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 501.

⁴ «[...] nel 1958, epoca in cui poeti, letterati e filosofi mantenevano ancora la vecchia usanza di incontrarsi al caffè: ma non, come in altre più ozievoli città, tutti i giorni, bensì soltanto il sabato, tra le sei e le otto, per poi tornarsene a casa. Il nostro si chiamava Blue Bar, in piazza Meda. Con Erba, Bartolo Cattafi, Scheiwiller, Renzo Modesti, Eco, Furio Colombo e anche Raboni», ora in G. GIUDICI, *Un poeta del golfo. Versi e prose di Giovanni Giudici*, Longanesi, Milano 1995, p. 267. Andrà anche menzionata, perché importante nella biografia intellettuale di Giudici e soprattutto decisiva nella sua riflessione sulla poesia, la frequentazione di Giacomo Noventa, intercorsa nei due anni tra l'arrivo a Milano nel 1958 e la morte del poeta veneto nel luglio 1960.

⁵ *Se sia opportuno trasferirsi in campagna. Diciassette poesie di Giovanni Giudici*, in «il menabò di letteratura», n. 4, 1961, pp. 185-212.

⁶ Sulle vicende che portarono alla selezione dei testi per il «il menabò» e sul ruolo di Sereni nella messa a punto dell'assetto di *La vita in versi* si veda R. ZUCCO, «La poesia non aspetta i nostri comodi». *Scrittura e libro poetico nell'Agenda 1960 di Giovanni Giudici*, in *Agenda 1960 e altri inediti*, «Istmi. Tracce di vita letteraria», n. 23-24, 2009, pp. 225-262.

periodo milanese dell'autore⁷. L'intuizione si rivelò lungimirante, perché permise a Giudici di sviluppare, tra il 1960 e il 1965, un discorso in versi tanto sottilmente stratificato quanto intimamente coerente.

Parlo di me, da cuore del miracolo:
la mia colpa sociale è di non ridere,
di non commuovermi al momento giusto.
E intanto muoio, per aspettare a vivere⁸.

Il personaggio poetante che occupa il centro della scena modula attraverso cadenze dimesse, ma metricamente assai più lavorate di quanto non appaia, un universo di riferimento del tutto estraneo al repertorio lirico novecentesco. Era un'operazione estetica rischiosa, nel suo costeggiare impavidamente l'impoetico, eppure praticabile grazie un'assunzione di responsabilità assai rara, che implicava la ferrea coincidenza tra auto rappresentazione lirica ed esperienza sociale.

La mimesi in versi di questa figura, riconducibile ad un'area di «realismo poetico»⁹, è tanto più incisiva quanto più limitata alla stagione dell'esordio mondadoriano. Il tentativo di Giudici, germinato da una riflessione articolata sul dissidio tra intellettuali umanisti e movimento storico, scommette sulla sintonia ardua tra linguaggio della poesia e lingua della realtà. Chi oggi si accosti a *La vita in versi* verificherà che si trattò di un azzardo vincente, ma destinato a un tramonto precoce¹⁰; i presupposti

⁷ Così in una lettera a Giudici datata 30 settembre 1963: «Sono personalmente convinto [...] che il volume dovrà puntare sul nucleo *attuale* del tuo lavoro, intendendo con ciò la parte largamente recente di esso. In altri termini, considerando l'evoluzione da te compiuta e il tempo che ci separa dalla pubblicazione, sono del parere di lasciar cadere completamente sia la "Stazione di Pisa" sia "L'intelligenza col nemico" Il nucleo cui alludo sopra mi pare molto più omogeneo, molto più interessante, almeno oggi, di quanto non risulti una documentazione del tuo sviluppo da allora a oggi». La missiva si legge ora in V. SERENI, *Scritture private con Fortini e con Giudici*, Edizioni Capannina, Bocca di Magra 1995, p. 95.

⁸ G. GIUDICI, *Dal cuore del miracolo*, in ID., *I versi della vita*, cit., p. 59.

⁹ A. BERARDINELLI, *La musa umile*, in ID., *La poesia verso la prosa*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, p. 143, che tuttavia ascrive questa definizione critica all'intera produzione poetica di Giudici fino ai primi anni ottanta.

¹⁰ Di parere diverso molte voci critiche, tra cui quella autorevole di Bandini: «E tuttavia quanto appare di nuovo in *Autobiologia* sembra affermarsi senza clamorose rotture rispetto ai risultati di Giudici di *La vita in versi*», anche se il critico premette

che reggevano quell'ardimento dovevano andare incontro di lì a poco, con l'esplosione della contestazione sessantottesca, ad una revisione profonda. Già a partire dal 1969 *La vita in versi* trascolorerà in *Autobiologia*, la seconda raccolta, dove «l'oggettivazione dei sentimenti dell'io dà luogo solo a frammenti di una storia che non si ricompone in unità»¹¹. La tensione a rappresentare l'interezza di un'esperienza collettiva è invece ancora ben viva all'inizio del secondo decennio postbellico, quando a Milano i gruppi più avvertiti dell'intellettualità letteraria s'interrogano fervidamente sulla fine di un mandato sociale, prospettando soluzioni compositive provvisorie, ma animate da un'acuta vocazione etico-politica.

Da questo punto di vista, non c'è dubbio che le sollecitazioni molteplici provenienti dal vivace ambiente culturale della metropoli lombarda agirono in profondità non solo sulla militanza critica di Giudici, ma anche e soprattutto sul versante creativo. Nell'ansiosa e caparbia ricerca di un riconoscimento istituzionale nel panorama delle lettere contemporanee, il poeta partecipa con generosità assidua al dibattito delle idee: fitta è la sua presenza sulle colonne di «Comunità» e «La situazione»; ma il luogo elettivo del confronto delle poetiche è soprattutto «Questo e altro», la rivista diretta da Sereni e Niccolò Gallo che, tra il 1962 e il 1964, riunì un ampio ed eterogeneo gruppo di letterati, da Raboni a Solmi, da Fortini a Luzi, da Pampaloni a Calvino, attorno alle discussioni sulla funzione della letteratura e degli intellettuali nell'epoca del cosiddetto neocapitalismo.

È proprio sulle pagine del periodico milanese, e ancora una volta su esplicita sollecitazione di Sereni¹², che Giudici prende posizione nella controversia su letteratura e industria. L'appello sereniano ad «approfon-

che tra la prima e la seconda raccolta «quello che è mutato è una nozione d'impegno» (F. BANDINI, *Introduzione* a G. GIUDICI, *Poesie scelte (1957-1974)*, Mondadori, Milano 1975, p. 12).

¹¹ L. NERI, *La voce poetica nell'opera di Giovanni Giudici*, in *Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell'opera*, «Hortus», n. 18, 1995, p. 60.

¹² In un *Poscritto* al saggio *Ipotesi o precetti?*, in cui ridiscuteva criticamente l'appello vittoriniano allo sperimentalismo, Sereni invitava alla rilettura di Rimbaud, definito «pionere» di un confronto ineludibile della parola poetica con la modernità: «Rileggere le *Illuminations* londinesi potrebbe fornire qualche indicazione utile al discorso – di suggestioni e di ipotesi, non di precetti – che ci interessa. Perché non ci prova Pignotti o, per restare nella cerchia dei collaboratori del *menabò* n. 4, Giovanni Giudici?» (V. SERENI, *Ipotesi e precetti*, in «Questo e altro», n. 1, 1962, p. 64).

dire e esprimere in arte l'impoetico mondo del settentrione», rivolto a «chiunque abbia mostrato o mostri tuttora di detestare Milano e la vita che vi si conduce oggi e di non sapersene al tempo stesso staccare» chiamava direttamente in causa i versi del poeta ligure, valorizzandone la scelta audace di rappresentazione di uno scenario urbano in mutamento. Allo stesso modo, l'imperativo a non rassegnarsi «a lasciare nell'impresso ciò che per tanto tempo ha formato oggetto di contraddizione, di fatica e di pena»¹³, se alludeva al proprio lavoro poetico e in particolare all'elegia di *Una visita in fabbrica*, sottintendeva una condizione sociale sperimentata da un intero ceto di scrittori integrati nel sistema delle strutture industriali. Più che dare voce al solidarismo di classe, secondo i dettami delle scritture dell'impegno degli anni cinquanta, l'angolazione compositiva di *La vita in versi* comporta l'allestimento di un apparato scenico al centro del quale campeggia la figura dell'intellettuale piccolo borghese. È questa cruciale scelta prospettica, che implica la critica non già dell'arretratezza, bensì delle dinamiche del rinnovamento economico, a conferire evidenza corposa alla rappresentazione in versi della Milano del miracolo.

Una casa nei giorni dello smog
a Milano è difficile trovarla:
i miei pochi risparmi e il molto debito
non tolgono il diritto d'abitarla
[...]

Via Lorenteggio era ridente
di sole nei giorni della tramontana
ai primi di gennaio, ma prudente
ci sono ritornato e più lontana

mi sembra ora che piove e rare luci
di negozi si mostrano e più rari
gli autobus, più fitta tra i filari
degli alberi la nebbia in cui traduci

come da effetto a causa il prezzo mite
per metroquadro, causa i prati nudi

¹³ *Ivi*, p. 63.

o i terroni di Baggio dove escludi
vivere – affermi – tra vino e lite.
[...]
Senza averla, una casa, so com'ero:
dici che sarò meglio, mi consoli.
La proprietà fa liberi... Ma no:
è impossibile salvarsi da soli.

Gli effetti di straniamento indotti dall'adozione obliqua dei codici della mediazione letteraria, attraverso una partitura metrica ostentatamente formalizzata e al contempo parodiata dall'interno, alludono alla possibilità di un ordine nel disordine presente, e dunque, infine, ad una funzione sociale del discorso in versi. E tuttavia forse non è stato sufficientemente rilevato come la «gestione ironica» dei lacerti prosodici della tradizione¹⁴ finisca spesso per sortire esiti opposti alle premesse, animando una pronuncia lirica apparentemente sottotono, ma dotata di una forte carica assertiva¹⁵.

Non stupisce che anche sul fronte del dibattito critico su letteratura e industria, le prese di posizione di Giudici siano nette; rispetto all'impianto propositivo e aperto della riflessione di Sereni, il poeta di *La vita in versi* opta con decisione per un'integrale politicizzazione del tema:

Ma a questo punto ci si accorge facilmente come l'aggettivo "industriale", giustapposto a "letteratura", diventi superfluo: essendo tale aggettivo semplicemente connotativo di una realtà storica dai particolari caratteri [...] che è semplicemente il mondo con cui deve fare i conti chiunque in esso viva; e che non è giudicabile, in bene o in male, per questi suoi particolari caratteri, bensì per e in base al valore del rapporto fra questi caratteri e l'uomo, in base dunque alla sua *specificazione politica*¹⁶.

¹⁴ G. GIUDICI, *La gestione ironica*, in ID., *La letteratura verso Hiroshima*, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 207-217.

¹⁵ Alberto Bertoni parla di «uno specifico poetico che, muovendo da un rapporto "di secondo grado" con la tradizione, con la lingua e con il metro (com'è in tutto il verso liberismo davvero consapevole) si pone un obbiettivo di grandezza, vale a dire di verità e di etica» (A. BERTONI, *Simmetrie del disordine*, in *Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell'opera*, cit., p. 34).

¹⁶ G. GIUDICI, *Che cosa possiamo imparare da Rimbaud*, in «Questo e altro», n. 2, 1962, poi in ID., *La letteratura verso Hiroshima*, cit., p. 174.

Si tratta di una sconfessione manifesta dell'impianto argomentativo di Vittorini, in cui il binomio letteratura e industria era assunto nei termini di una asimmetrica dicotomia, e infine sfruttato ai fini di un attacco contro il contenutismo engagé. Se in questa posizione è innegabile l'influenza delle considerazioni teoriche che Fortini avrebbe raccolto di lì a poco in *Verifica dei poteri*¹⁷, pure al poeta ligure andrà riconosciuto il tentativo di ricerca di una funzione civile dello scrittore in vista di una pratica compositiva rinnovata.

Riflessione teorica, riformulazione poetica ed esercizio lirico si stringono insomma, a quest'altezza cronologica, in nodi inscindibili: ed è proprio a partire da un discrimine ideologico assai nitido che gli esiti di *La vita in versi* attingeranno ad uno spessore di originalità problematica inedito nel panorama della poesia coeva.

Ad illuminare un percorso intellettuale e creativo affascinante contribuiscono le agende e i taccuini quotidianamente annotati da Giudici in questo periodo¹⁸. L'impegno giornaliero della scrittura privata congiunge nella concretezza di un oggetto testuale ibrido una molteplicità di materiali eterogenei, dove appunti diaristici, canovacci di temi e prove liriche, impressioni di lettura, cronaca di un'ininterrotta riflessione progettuale saldano in un unico referto documentario il rapporto stretto fra pubblicistica critico-letteraria ed una scrittura in versi che proprio in questi anni approda ad una "svolta" decisiva. In queste pagine Giudici affronta con lucidità la radice biografica e sociale di una scelta di dizione antisublime, ribattendo alle accuse di neorepuscolarismo provenienti da una ricezione critica largamente orientata in senso neo sperimentale:

Io sono integrato nell'industria, non sono un letterato mantenuto per mecenatismo, sono un piccolo ingranaggio nella produzione.

¹⁷ Decisivo nella sistemazione dei nodi problematici emersi nel dibattito su letteratura e industria fu F. FORTINI, *Astuti come colombe*, in «il menabò di letteratura», n. 5, 1962, pp. 29-45, poi in ID., *Verifica dei poteri*, il Saggiatore, Milano 1965, ora in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. LENZINI, Mondadori, Milano 2003, pp. 44-68.

¹⁸ Sono ora conservati nell'Archivio Giovanni Giudici presso il centro Apice dell'Università degli Studi di Milano. Di questo materiale è stato pubblicato *Agenda 1960*, cit.; più indietro della preistoria del poeta è stato recentemente edito il *Cabier 1946*, in *Prove di vita in versi. Il primo Giudici*, in «Istmi», n. 29-30, 2012, pp. 17-60. Ringrazio Corrado Giudici per avermi permesso di citare dai documenti inediti.

Le macchine non possono uscire dalla fabbrica se non corredate dei libretti d'istruzione, di pieghevoli che io seguo dal momento in cui li scrivo all'atto finale del "visto si stampi" sulle bozze da me corrette. Nella misura in cui mi distacco dalla *conditio mentis* del letterato si accentuano nelle mie aspirazioni di scrittore ignoto e non riconosciuto le velleità di polemica sociale, la coscienza che la verità sia altra ed altrove: c'è sempre il pericolo che tutto questo sia frutto d'uno stato d'animo autogiustificativo, autoconsolatorio [...] il decadente e il crepuscolare non c'entrano [...] Una poesia esortativa? No, non è con la poesia. Il mutamento dev'essere nella storia, nell'azione, nelle cose. La poesia come strada ad una presa di coscienza può tuttavia diventare un coefficiente sociale. È in essa il nostro dovere¹⁹.

Al centro dell'orizzonte in cui si muove il poeta ligure in questi anni c'è la scommessa, di indole politica, su una poesia che si faccia «proposta di trasformazione del mondo»:

Il poeta non si rassegna a notaio della storia; ma si pretende ad attore, e fa la sua parte; cerca di capire, sì, la realtà immediata, ma non si esime dal prendere posizione, dal giudicarla riproponendola in una misura e in una prospettiva umane²⁰.

Da questa orgogliosa rivendicazione di *engagement*, che rimane centrale nel percorso di Giudici almeno fino alla metà degli anni sessanta, discendono alcuni corollari decisivi: in primo luogo, nettissima sarà l'opzione antiavanguardistica di cui il poeta si farà portatore in sede di polemica culturale, e non solo. Nelle parole d'ordine dei *Novissimi*, e nella spericolata mimesi del disordine di cui lo sperimentalismo trasgressivo del gruppo vuole dare testimonianza, Giudici vede la resa ad un «rapporto passivo con la realtà»²¹ e

¹⁹ GIUDICI, *Agenda 1960*, cit., pp. 93-94.

²⁰ GIUDICI, *Che cosa possiamo imparare da Rimbaud*, cit., p. 174. Sulla formulazione di un'idea di poesia come «azione trasformatrice» si vedano A. CADIOLI, *Riflessioni di poetica negli scritti di Giovanni Giudici*, in *Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell'opera*, cit., pp.127-140, e *La poesia al servizio dell'uomo. Riflessioni teoriche nel primo Giudici*, in *Prove di vita in versi. Il primo Giudici*, cit., pp. 99-117.

²¹ GIUDICI, *Agenda 1962*, 30 novembre, Archivio Giovanni Giudici.

la rinuncia ad una scelta prospettica che informi i criteri di rappresentazione letteraria. Così in un intervento dai toni violentemente pamphlettistici, pubblicato su «Questo e altro», colpisce l'enfasi perentoria con cui si richiama la necessità di un'opzione preliminare ineludibile:

La scelta, dunque, deve essere fatta: tra concezione del mondo e non-concezione del mondo, tra la parte che non ritiene il neo-avanguardismo condizione necessaria per la poesia e la parte che lo ritiene tale, tra chi si impone una prospettiva e chi si tuffa nel mare (dell'oggettività) dell'oggi, tra chi ha ancora il coraggio di lamentarsi e gli zelatori dell'accettazione...Ma deve essere fatta alla luce di quelle ragioni che si ritrovano in *Altro* dalla poesia²².

Sia il richiamo a Benjamin²³, tradotto proprio l'anno prima da Renato Solmi, sia l'allusione conclusiva al nome della rivista ospitante, su cui già si era appuntato un folgorante epigramma fortiniano²⁴, sottintendono uno sfondo ideale che coniuga utopismo marxista e orizzonte escatologico. Ma al di là della «scandalosa contraddizione di cattolicesimo e marxismo», che Giudici aveva già utilizzato come cifra di autopresentazione in sede di esordio sul «menabò», il gesto di «imporsi una prospettiva» nasce da una fiducia innegabile nella parola poetica. Ad essa non è delegata alcuna funzione sacrale, ché anzi il rifiuto dell'ontologia letteraria novecentista è assai forte nella sensibilità dell'autore già da prima del suo trasferimento milanese: il credito è piuttosto accordato alla possibilità del discorso in versi di incidere sul reale a partire da una sua rappresentazione critica.

Da questo punto di vista, la lettura collettiva di *Teoria del romanzo* di Lukács coordinata da Fortini e intrapresa da Giudici fra la fine del 1962 e

²² G. GIUDICI, *La teologia è piccola e brutta*, in *La letteratura verso Hiroshima*, cit., p. 184.

²³ La citazione è celebre: «Vincere deve sempre il fantoccio chiamato "materialismo storico". Esso può farcela senz'altro con chiunque se prende al suo servizio la teologia, che oggi, com'è noto, è piccola e brutta» (W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 75).

²⁴ «La differenza è minima? Se vuoi. / Ma differenza è. / Questo e altro per voi / Questo è altro per me». *Dialogo con un lettore*, in «Questo e altro», n. 2, 1962, p. 5, nota redazionale non firmata ma attribuibile a Sereni; si veda G.C. FERRETTI, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, il Saggiatore-Fondazione Mondadori, Milano 1999, p. 140.

il 1963, di cui le agende recano abbondanti referti, lascia tracce vistose nella tensione verso una «globalità oggettiva»: nelle annotazioni private come nella militanza pubblica è questo l'argomento saliente che l'autore di *La vita in versi* adopera contro le posizioni degli esponenti del Gruppo '63, imputati di parzialità a prospettiva e dunque di ossequio all'ordine costituito²⁵.

D'altra parte, e ancora una volta sulla scorta di Fortini, Giudici ritiene che solo la lirica possa assumere, nel panorama culturale contemporaneo, una «funzione progressivamente sociale» facendosi azione sovvertitrice del presente. Ma l'originalità del poeta ligure risiede in un'opzione compositiva apparentemente arretrata rispetto ai suoi stessi presupposti, perché orientata verso un orizzonte d'attesa allargato. Il fatto è che sia l'adozione «ironica» di forme metriche logore e convenzionali, sia la costruzione di un personaggio poetante che incarni una tipicità esemplare, rispondono alla ricerca di colloquio con un pubblico che la poesia sembra avere perduto: è solo scommettendo sul recupero di un dialogo con i lettori che la parola poetica può rinnovare il proprio mandato sociale, aspirando infine a un portato di verità.

Discorro con Fortini, sulla scia del suo sfiduciato malumore. Dice – ma non ci crede – che forse è un errore essere così all'opposizione ecc. scrivere inascoltati e non letti ecc. Io preciso che l'unico settore in cui – nella letteratura – è possibile seguire una azione di sovvertimento è la poesia; e con la ricerca di un lettore diverso dal lettore tradizionale [...] La mia trasposizione in verso – in un contesto convenzionale di poesia – di vicende comuni e tipiche è una impresa che mi tenta ed è l'unica concreta prospettiva che mi si presenti²⁶.

Il rifiuto dello sperimentalismo oltranzista si coniuga in questa prospettiva al tentativo di una «poesia democratica», portatrice di un

²⁵ All'inizio del 1963, mentre attende alla stesura dell'articolo per «Questo e altro», Giudici annota: «Lo sforzo delle "neo-avanguardie" – ormai il termine è talmente estensivo da diventare impreciso, quasi arbitrario – non è soltanto di natura riformistica (settorialismo vs globalità), ma tende obiettivamente e, in parte, vocazionalmente ad una sorta di laicizzazione della cultura: in questo ha indubbiamente qualche merito [reclama qualche avvallo] di verità parziale. Il rifiuto della globalità oggettiva presenta tuttavia il suo lato negativo in quest'altro: che – sotto l'apparenza della *scientificità* come oggettività parziale – dà luogo ad una morale soggettivistica» (GIUDICI, *Agenda 1963*, 11 gennaio, Archivio Giovanni Giudici).

²⁶ GIUDICI, *Agenda 1960*, cit., p. 100.

realismo esistenziale destinato ad inverarsi pienamente nella proiezione immaginativa di chi legge:

Il massimo di apertura, al livello dei destinatari, si ottiene qui con un massimo di chiusura formale al livello di chi costruisce e inventa la poesia; l'attualità permanente della poesia sembra trarre condizione dalla scelta di materiali fra i più logorati dall'uso e tuttavia rinnovati al contatto dell'esperienza esistenziale che in essi si reincarna [...] In questo senso la poesia assume veramente un significato di "forma" storica (in senso dunque non formalistico) e la sua qualità si commisura sulla quantità del suo valore di scambio [...] È un'occasione permanente di verità per chiunque ne divenga lettore²⁷.

Appare chiaro come un simile intento programmatico configgesse apertamente con le proposte neoavanguardistiche; più interessante è tuttavia notare che esso finiva parzialmente per divergere anche dalle istanze teoriche verso cui si stava avviando il *cotè* della nuova sinistra, da cui pure Giudici stava attingendo, come si è visto, suggestioni fondamentali. Non stupisce che nella recensione fortiniana a *La vita in versi*, peraltro e *pour cause* sensibilmente limitativa, questo elemento differenziale fosse rilevato con la consueta acutezza di sguardo: «C'è finalmente nella poetica di Giudici una fiducia – che vorrei ma non so condividere – nella possibile partecipazione di un lettore medio»²⁸.

Una sera come tante, e nuovamente
noi qui, chissà per quanto ancora, al nostro
settimo piano, dopi i soliti urli
i bambini si sono addormentati,
e dorme anche il cucciolo i cui escrementi
un'altra volta nello studio abbiamo trovati.
Lo batti col giornale, i suoi guaiti commenti.
[...]
Una sera come tante (quante ne resta a morire

²⁷ G. GIUDICI, *Valéry: precetti e poesia*, in «Questo e altro», n. 4, 1961, pp. 82-84, poi in Id., *La letteratura verso Hiroshima*, cit., pp. 195-196.

²⁸ F. FORTINI, *Una nota su Giudici*, in «il Contemporaneo», luglio 1965, ora in G. GIUDICI, *Poesie 1953-1990*, I, Garzanti, Milano 1991, p. 455.

di sere come questa?) e non tentato da nulla,
dico dal sonno, dalla voglia di bere,
o dall'angoscia futile che mi prendeva alle spalle,
né dalle mie impiegate frustrazioni:
mi ridomando, vorrei sapere,
se un giorno sarò meno stanco, se illusioni

siano le antiche speranze di salvezza;
o se nel mio corpo vile io soffra naturalmente
la sorte di ogni altro, non volgare
letteratura ma vita che si piega al suo vertice,
senza né più virtù né giovinezza²⁹.

Ma l'offerta lirica di Giudici illuminava anche un altro paradosso, dovuto al rifiuto delle poetiche realiste da parte dei settori maggioritari e più influenti dei detentori del gusto: vistosa era la sproporzione tra l'abbondanza della pubblicistica coeva volta a problematizzare la rappresentazione delle dinamiche sociali del boom italiano e la scarsità delle opere che questa rappresentazione concretamente tentarono.

Non è d'altronde un caso che i nomi di solito accostati all'iconografia della quotidianità lavorativa e urbana nell'Italia del miracolo offerta da Giudici non siano di poeti, bensì di romanzieri, ovvero il Volponi di *Memoriale* e il Bianciardi di *La vita agra*³⁰. Una poesia come *Una sera come tante*, che trasfigura attraverso uno strategico abbassamento di tono una vicenda esemplare in forma comunicabile, trova al contrario scarsa rispondenza nell'opera di poeti che pure a Giudici erano in quel momento ideologicamente vicini: gli esiti ironici e dolenti di *La vita in versi* appaiono ancora oggi molto distanti sia dallo straniamento manieristico fortiniano, sia dal classicismo esistenziale che Sereni stava mettendo a punto negli *Strumenti umani*. Ma a dividere il poeta ligure dall'esempio dei maestri era una differenza decisiva d'intenzionalità progettuale; così a Sereni che gli aveva rimproverato un eccesso di prosaicità discorsiva e pedagogica, Giudici poteva rispondere:

²⁹ GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 59.

³⁰ Si veda ad esempio A. BERTONI, *Una distratta venerazione. La poesia metrica di Giudici*, Book, Castel Maggiore 2001, p. 15.

Se io mi abbandonassi, aspettandone le epifanie, al “mio preciso lavoro poetico secondo la sua natura” non correrei il rischio di certe scarse riuscite da quel famoso punto di vista. Ma rinuncerei al tentativo di conferire cittadinanza poetica, ossia in questo caso di verità e di efficacia storica, a quello che io sento da molti anni [...] come un impulso di sovversione del disordine presente, come volontà di non arrendermi e soprattutto come volontà che gli altri non s’arrendano³¹.

Da un punto di vista sociologico, in realtà, il lettore verso cui s’indirizza l’ansiosa ricerca poetica dell’autore di *La vita in versi* sembra a tratti coincidere con quel ceto di giovani intellettuali, estranei ai circuiti della cultura letteraria ufficiale ma destinati ad avere grande peso nel rinnovamento della sinistra italiana pre e post sessantottesca, con cui sia Giudici sia Fortini stavano entrando in contatto attraverso le redazioni di «Quaderni rossi» e soprattutto di «Quaderni piacentini».

Ma la scrittura in versi non poteva soddisfare le richieste estetiche e conoscitive della nuova generazione; di lì a poco, la protesta giovanile avrebbe sottoposto l’espressione lirica e letteraria a pesanti interdetti ideologici. Questo Giudici lo capisce molto presto. Se ancora all’inizio del 1964 il poeta poteva fiduciosamente annotare: «Grazia Cherchi mi riporta il dattiloscritto della *Vita in versi* impietosamente mutilato [...] se effettivamente la mia ambizione è di pubblicare un libro destinato a lettori-non-abituali-di poesia, questa è la via da seguire»³²; solo alcuni mesi più tardi l’utopia di un colloquio sintonico con una platea ampia di fruitori comincia a mostrare le prime, significative crepe:

Il massimo che possiamo chiedere – in termini di ambizione personale – al nostro lavoro – è un limitato succès d’estime fra dieci amici (avvelenato peraltro dal disprezzo o dalla noncuranza di altri cento addetti ai lavori). Ma non si può giustificare – del

³¹ Lettera a Vittorio Sereni datata 8 aprile 1960, Archivio Giovanni Giudici. Ringrazio Corrado Giudici e Silvia Sereni per la possibilità di citare il documento.

³² GIUDICI, *Agenda 1964*, 3 gennaio, Archivio Giovanni Giudici. L’importanza del contatto con i più giovani animatori dei «Quaderni Piacentini» anche in funzione di verifica presso nuovi lettori è confermata in un appunto del giorno precedente: «Sono molto ansioso di questa lettura della Cherchi: il contatto con il “gusto” poetico di una generazione meno compiacente, diversa, più utile perché più spietata».

resto chi lo fa, in sostanza? – una ricerca poetica su questa base. La mia stessa pretesa di un “pubblico diverso” è insostenibile: può al massimo accettarsi per un come se³³.

Del resto la contraddizione tra le tesi del marxismo critico di angolazione francofortese e l’insistenza sul valore di scambio del prodotto poetico era troppo acuta per essere portata avanti a lungo. Di qui deriva il relativo isolamento di un libro come *La vita in versi* non solo nel panorama lirico contemporaneo, ma anche all’interno dello stesso percorso artistico del suo autore. Venuta meno la fiducia nella possibilità di colloquio con un destinatario partecipe, a rivelarsi non più praticabile è anzitutto la soluzione compositiva primaria del primo libro: la costruzione di un personaggio poetante dalla fisionomia inconfondibile che conferiva centralità e coerenza ad un recitativo compattamente organizzato attorno ai temi del realismo quotidiano. Dopo la pubblicazione della raccolta del 1965, anche a partire delle suggestioni del formalismo strutturalista, Giudici avrebbe rivisto il proprio orizzonte teorico, dedicandosi alla messa in scena di un io lirico non più protagonista recitante, bensì referto scisso e oggettivato³⁴:

Il protagonista della *Vita in versi* non ha avvenire; ma forse un qualche avvenire potranno averlo i personaggi minori, fermi al bozzetto, e l’ansia di libertà di cui parla Baldacci. È uscito sull’Unità – ieri – l’articolo di Ferretti. Fortini mi mette in guardia, vuol farmi la predica. “No – gli dico – non farò l’autoalbinosaluggia”. Il mio personaggio nuovo è l’uomo che non parlava la mia lingua³⁵.

³³ *Ivi*, 24 aprile.

³⁴ Si potrebbe dire che da *Autobiologia* in avanti – ma con significative correzioni di rotta nelle ultime raccolte – la poesia di Giudici partecipa alla «crisi del soggetto poetico della produzione italiana recente» (P. GIOVANNETTI, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma 2005, p. 41).

³⁵ GIUDICI, *Agenda 1965*, 23 giugno, Archivio Giovanni Giudici. Le recensioni al libro cui si fa riferimento sono quelle di L. BALDACCIO, *La poesia di Giudici, uno specchio per l’uomo moderno*, in «Epoca», 20 giugno 1965, e di G.C. FERRETTI, *Il dramma di un poeta nel cuore del «miracolo»*, in «l’Unità», 22 giugno 1965. Il personaggio «che non parlava la mia lingua», tema di una poesia lungamente vagheggiata ma mai scritta, comparirà in un testo centrale come *L’amore che mia madre II* in *Autobiologia*: «Uno che non parlava la mia lingua. / Ma liberato nel profondo del cuore. / Ma già toccato dalla luce della morte. / Com’era mia madre – signore?». sui legami tra questa figura, che allude alla spersonalizzazione e dalla marginalizzazione dell’istanza enunciativa, e l’esperienza

Penso a delle poesie organizzate da un diverso “punto di vista” (di animali o personaggi dimidiati). Probabilmente deve mutare l’idea del poeta-poeta³⁶.

Parallelamente, all’utopia del linguaggio poetico democratico subentrerà l’evocazione dell’alterità costitutiva della lingua della poesia, mentre la compatta orditura prosodica dei primi testi si sfrangerà in un «inferno atonale»³⁷ non immune da tentazioni sperimentali.

Ma cosa vuole con questi lamenti questo
qui – le solite la vita in versi
raccontando storie che rincasando
avendo egli una casa ovvero uscendo
questa avendo una porta sulla strada che porta
dove una strada può portare purché
la strada non sia morta o quella volta quando
hic et nunc ibi et tunc sempre a qualcuno
dichiarando obiettando specificando rompendo
i cordoni santissimi apostrofando – ma cosa
vuole questo con questi la prego riassume
ho da fare concluda mi mandi un appunto
a te questo rosario che le preghiere aduna
ma poi ch’io fui al piè d’un colle giunto³⁸.

Nel confronto con i componimenti di *La vita in versi*, esemplare è il diverso trattamento del rapporto metro-sintassi. Mentre nelle poesie dei primi anni sessanta il susseguirsi dissonante degli *enjambements* mimava un empito ragionato e narrativo risoluto, che si voleva garanzia di intersoggettività ed ambiva a collaudare il colloquio con il lettore, qui il bricolage sintattico finisce per disgregare l’orditura logica dell’enunciato, per dare invece evidenza alle zone liminari della sensazione onirica, del

praghese del 1967, Giudici ritornerà nella prosa *Quella città non aveva un nome*, in G. GIUDICI, *Omaggio a Praga*, All’Insegna del pesce d’oro, Milano 1968, pp. 21-24, poi con modifiche in G. GIUDICI, *Frau Doktor*, Mondadori, Milano 1989, pp. 171-173.

³⁶ GIUDICI, *Agenda 1966*, 22 febbraio, Archivio Giovanni Giudici.

³⁷ G. RABONI, *Autobiologia, o la carriera di un libertino*, in ID., *Poesia degli anni sessanta*, cit., p. 380.

³⁸ GIUDICI, *Della vita in versi*, in ID., *I versi della vita*, cit., p. 131.

sub conscio, dello straniamento verbale in funzione ludica o parodica. A scolorire è il fondamento stesso della “gestione ironica” di lingua e metro: l’ossequio menzognero tributato alle forme istituzionali presupponeva, seppur in modo problematico, un destinatario elettivo di tipo nuovo, cui il poeta potesse affidare la propria offerta lirica.

Questa proposta di comportamento appare abbastanza chiaramente formulabile quando le forme istituzionali interessate siano, come la lingua letteraria e la metrica, tecnicamente interne al fare poetico; ma più difficilmente formulabile e di più difficile attuazione essa si presenta allorché le forme istituzionali in questione riguardino l’area di destinazione della conoscenza poetica e l’area della sua provenienza culturale: entrambe concorrono a stabilire per la poesia una specie di cassa di risonanza, un sistema anch’esso di convenzioni e complicità non dette, entro cui scrivente e destinatari si riconoscano “parlanti uno stesso linguaggio”, membri di una famiglia, di un universo culturale, lacerato quanto si voglia ma non al punto di escludere tutta una serie di denominatori comuni, che è sempre abbastanza vasta malgrado la frantumazione della nostra società³⁹.

Gli sviluppi successivi della scrittura poetica di Giudici, sia nelle sue articolazioni enunciative sia nei suoi assetti prosodici, scaturiranno dalla progressiva messa in questione di questo orizzonte d’attesa.

³⁹ GIUDICI, *La gestione ironica*, cit., p. 214.

Paolo Giovannetti

QUALCOSA SULL'ANTI-ENDECASILLABO DI GIUDICI

1. I conoscitori di Giudici hanno familiarità con una sua dichiarazione di poetica – più volte ripetuta –, che ha anche un importante risvolto autobiografico. Possiamo leggerla qui sotto in una versione forse non notissima ma particolarmente interessante, poiché ricostruisce il contesto fattuale in cui si situa e insieme implica una considerazione teorica:

Da giovane [...] nelle mie versificazioni dominava incontrastato l'endecasillabo: una misura a cui la nostra lingua sembrerebbe inesorabilmente condannata persino in prosa e nella lingua di tutti i giorni, dove il problema è appunto quello di evitarla.

Il mio professore di letteratura francese, Pietro Paolo Trompeo, mi raccomandava cautela anche nel servirmene in poesia: "L'endecasillabo" mi disse un giorno "può diventare una sardina sott'olio". Tra i modi di evitarlo l'esperienza mi ha guidato col tempo a concepirlo in termini non esclusivamente sillabici, bensì (per così dire) quantitativi, di "durata", perché anche nella lingua moderna esistono sillabe "lunghe" e sillabe "brevi" come nella prosodia classica. Così ci possono essere *endecasillabi* dove le sillabe non siano soltanto undici ma ben di più: dodici, tredici, quattordici, fino a un massimo di diciassette o diciotto. Me ne resi conto quando, nel tradurre Frost agli inizi degli anni '60 [...]¹.

Non solo Giudici ricorda la svalutazione dell'endecasillabo a opera dell'antico maestro accademico (relatore della sua tesi di laurea, discussa

¹ Intervista a Giudici di Alberto Bertoni, in «Serta», 1999; ora riprodotta in BERTONI, *Una distratta venerazione*, cit., pp. 148-157 (154). Significative varianti contenutistiche di questo discorso si leggono nel saggio introduttivo, *Per passione e su commissione*, a G. GIUDICI *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980)*, Einaudi, Torino 1982, p. IX; e in G. GIUDICI, *Non sono un'anima nobile*, in ID., *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Edizioni e/o, Roma 1992, pp. 63-64.

il 1° agosto 1945)², ma il fatto è addotto a giustificazione di scelte traduttive realizzate una quindicina abbondante d'anni dopo. E che agisca un partito preso *contro* il metro principe della versificazione italiana, è confermato da quanto si legge in un'altra affermazione, allorché l'autore discorre di una propria «aspirazione a fare poesie di forma relativamente chiusa, cioè con strofe, quartine, e con versi brevi, proprio per polemica verso l'endecasillabo»³.

Giudici, dunque, in anni comunque tardi afferma con chiarezza un suo antico disagio nei confronti di un metro che peraltro è stato pienamente suo – da poeta sabiano e montaliano a un tempo, secondo la definizione data dallo stesso Saba⁴ – almeno fino agli inizi degli anni Sessanta. Né è possibile in questa sede affrontare nel dettaglio una questione tanto controversa. Si possono soltanto fare due osservazioni⁵. La prima è che il Giudici edito più antico (mi riferisco naturalmente a quello di *Fiori d'improvviso*, 1953) presenta un endecasillabo in realtà piuttosto irregolare, spesso poco canonico, che viceversa viene normalizzato già nella *Stazione di Pisa* e nell'*Intelligenza col nemico* (1955 e 1957), dove permangono solo lievi e quasi trascurabili infrazioni. La seconda riguarda la teoria in senso lato quantitativa e apparentemente pascoliana cui Giudici fa cenno quando reputa possibile fondare un verso endecasillabico di tipo *accentuale*, in cui, dato un certo numero di ictus, le sillabe atone che separano gli accenti possono variare di molto. Posizione, questa, in realtà dipendente in modo chiarissimo dai tre ben noti (e peraltro non molto amati dalla critica) saggi

² Per la biografia e i testi poetici di Giudici, mi riferisco sempre a: G. GIUDICI, *I versi della vita*, cit.

³ BERTONI, *Una distratta venerazione*, cit., pp. 140-148 (144): fa parte di un gruppo di dichiarazioni risalenti al 1992, originariamente apparse in «Gli immediati dintorni», 5, primavera 1993.

⁴ Cfr. la lettera di Saba a Giudici del 16 settembre 1954, citata nella *Cronologia*, cit. di DI ALESIO, p. LIX («Hai cercato (inconsiamente) di fondere nei tuoi versi Montale e Saba. Il fondo è montaliano [...]; la struttura del verso (regolare quasi sempre) è derivata da me, e quindi, in parte, da quasi tutta la precedente letteratura italiana»).

⁵ Affronto in maniera più distesa questi problemi nel saggio «... con dispersione minima»: *perché Giudici non è un poeta "neometrico"* che amplia la mia relazione al convegno milanese su Giudici («Metti in versi la vita». *La figura e l'opera di Giovanni Giudici*, Milano, Università degli studi, 23-24 maggio 2012), i cui atti sono in corso di stampa.

sulla metrica pubblicati da Fortini fra 1957 e 1958⁶, in cui è descritto un sistema di nuove norme ormai non più condizionate dal sillabismo tradizionale italiano bensì dall'azione di accenti (o ictus o "centremi"), in numero fisso, intorno ai quali le sillabe si raggruppano con molta libertà. Tanto più che Fortini, più di vent'anni dopo, nel 1981, ascriverà certi versi di Giudici a questo tipo di realizzazione metrica⁷.

Più in generale, a mettere un po' a disagio è il gioco a rimpiazzino con la critica che il metricismo multidimensionale di Giudici ha realizzato a partire dalla *Vita in versi*. Se infatti le scelte mensurali (i tipi di verso adottati) spingono verso una lettura di tipo fortiniano, all'opposto lo strofismo, i costrutti esterni delle sue poesie e, soprattutto, un certo tipo di virtuosismo rimico orientano la critica verso una valorizzazione dell'eredità, della tradizione ecc. Penso ovviamente, in questo secondo campo, agli interventi sia di Rodolfo Zucco sia di Alberto Bertoni⁸.

Non solo. Un aspetto dell'esperienza ritmica di Giudici, sempre di portata generalissima, che anzi ritengo caratteristico di una parte notevole della metrica italiana, per così dire, secondonovecentesca, è costituito dall'azione del *nominalismo metrico*. Restiamo alla citazione d'avvio: un *endecasillabo di diciotto sillabe* può esistere solo in un dominio che ormai quasi nulla ha a che fare con la metrica tradizionalmente (sillabicamente e ritmicamente) intesa; ma che deve la sua esistenza all'imprinting di una *definizione programmatica*, di una poetica: ne discende una situazione *installativa* che dà pieno senso al gesto ritmico, e da cui è del tutto inscindibile. Il testo si esibisce entro uno spazio-tempo pragmatico di natura quasi museale:

⁶ Si tratta di: *Metrica e libertà, Verso libero e metrica nuova, Su alcuni paradossi della metrica moderna*, dal 1974 inseriti nella raccolta dei *Saggi italiani*, e ora in F. FORTINI, *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. LENZINI e uno scritto di R. ROSSANDA, Mondadori, Milano 2003, pp. 783-798, 799-808, 809-817. Mi permetto di rinviare al mio «*Metrica è, per definizione, tradizione*». *Approssimazioni al verso accentuale di Franco Fortini*, in *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008, pp. 135-160.

⁷ Cfr. F. FORTINI, *Metrica e biografia*, «Quaderni piacentini», n.s., 2, 1981, pp. 105-121; alle pp. 117-118, sono citt. i vv. 1-5 della prima sequenza della *Bovary c'est moi* (*Autobiologia*, 1969) come esempio di verso a quattro accenti.

⁸ Del primo, vedi in particolare *Fonti metriche della tradizione nella poesia di Giovanni Giudici*, «Studi novecenteschi», XX, 45-46, giugno-dicembre 1993, pp. 171-208, e gli attentissimi commenti ai *Versi della vita*, cit. Del secondo, cfr. *Una distratta venerazione*, cit.

l'essere collocato in un certo luogo, svolgendo un certo ruolo storico, è l'origine – la ragione necessaria e sufficiente – del suo stesso *essere testo*. Le radici dei fenomeni di questo genere sono, a ben vedere, antichissime (ad esempio, tutti i tentativi di metrica barbara, dal Quattrocento in poi hanno a che fare con un simile atteggiamento); ma in particolare dalle ceneri dell'atonalismo e dell'informale negli anni Cinquanta-Sessanta si è venuto diffondendo con sempre maggior evidenza un atteggiamento, un modo di comporre, che molto spazio riserva alla *concettualizzazione* delle forme (proprio come nell'arte concettuale, appunto) nel momento in cui cerca di fondare un sistema metrico riconoscibile e condivisibile⁹. Archetipo indiscutibile, a ben vedere, di una simile situazione è stato *Spazi metrici* (1962) di Amelia Rosselli e le sue contraddittorie conseguenze sulla lettura di una metrica di natura ambigualmente grafico-visiva. Ma, dallo stesso Fortini accentuale all'azione presunta dei «gruppi semplici» nei versi della neoavanguardia¹⁰, dal Pasolini che scrive per l'occhio e non per l'orecchio¹¹, all'odierno proliferare di un endecasillabo, più che falso, “virtuale”¹², arrivando magari alla scissione verso pronunciato-verso scritto che agisce in certo *spoken word* (ad esempio nell'opera di Lello Voce)¹³: in breve, *in molte esperienze metriche “postmoderne”*, il lettore è invitato a confrontarsi con un testo e forme *potenziali*, in quanto *ipotesi* spesso precarie *di forme*, più che forme in atto.

2. Qualcosa del genere è dato rilevare proprio nella traduzione dell'*Eugenio Onieghin* di Puškin, realizzata da Giudici nella prima metà degli anni Settanta (e poi rivista sino all'edizione *ne varietur* del 1999). Le intenzioni

⁹ Su questo argomento, si possono ora vedere i saggi inseriti in un recente numero del «Verri», 48, febbraio 2012, dedicato a “*la poesia cercata*”.

¹⁰ Cfr. A. PINCHERA, *La metrica dei «Novissimi»*, in «Ritmica», 4, 1990, pp. 62-76.

¹¹ Cfr., per un primo approccio al problema, W. SITI, *Saggio sull'endecasillabo di Pasolini*, «Paragone-Letteratura», XXIII, 270, agosto 1972, pp. 39-61.

¹² Cfr. P. GIOVANNETTI - G. LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, pp. 38-39, 232-233.

¹³ Cfr. il saggio di S. LA VIA, *Il «Lai del ragionare lento» e la sua Voce poetico-musicale. Appunti per un'analisi razionalemotiva*, in L. VOCE, *L'esercizio della lingua (Poesie 1991-2008)*, introduzione di G. FRASCA, postfazione di M. MARRUCCI, con un intervento in versi di WU MING I e un saggio musicologico di S. LA VIA, *Le lettere*, Firenze 2008, pp. 123-144.

“ufficiali” dell'autore sono ben note, così come alcune delle implicazioni stilistiche più evidenti: la simpatia per il ritmo giambico dell'originale russo, realizzato in tetrametri (un verso corrispondente agli italiani novenari giambici), che in effetti è molto lontano dalle strutture metriche vigenti nella tradizione poetica italiana¹⁴; la conseguente appropriazione e personalizzazione del *pattern*, che finisce per travalicare il dominio della poesia tradotta entrando a far parte stabilmente della metrica “in proprio” di Giudici, già negli anni Settanta¹⁵ (ma con particolare evidenza in *Salutz* e *Fortezza* – 1986 e 1990). Tanto più che la *strofa* onieghiniana, caratterizzata dall'ordito di rime ababccddeffegg, anche per la possibilità di confondersi con la struttura di un sonetto (o pseudo-sonetto che sia), agirà in certe configurazioni esterne della poesia di Giudici producendo interessanti effetti – diciamo – anamorfici¹⁶.

Proviamo però a guardare un po' più da vicino com'è fatto il verso dell'*Onieghin* italiano¹⁷ nella sua particolare configurazione prosodica. L'opera si compone di un totale di circa 5300 versi (se i miei conti non sbagliano, 5288). Ne ho analizzati un po' meno di un decimo, 471, traendoli da ognuno degli otto capitoli¹⁸, e cercando anche di tener conto degli inserti non strofici che per quattro volte ricorrono (il proemio, la *Lettera di Tatjana a Onieghin* e il *Canto delle ragazze* nel terzo capitolo, la *Lettera di Onieghin a Tatjana* nell'ultimo). I tipi sillabici e ritmici che ho individuato si distribuiscono nel seguente modo:

¹⁴ Rodolfo Zucco (*Paradigmi metrici mariniani*, in «Stilistica e Metrica italiana», VIII, 2008, pp. 253-286) ha mostrato che il particolare novenario giambico di Biagio Marin deve molto alle forme giambiche, tetrametriche, della metrica tedesca. Cfr. inoltre R. FACCANI, *Biagio Marin nel novenario giambico*, in «Belfagor», XXXVIII, 4, 31 luglio 1983, pp. 460-466. Quanto alle “intenzioni” di Giudici, cfr., qui sotto, la nota 19.

¹⁵ Rinvio a R. ZUCCO, commento a GIUDICI, *I versi della vita*, cit., pp. 1449-1450 (note a *O beatrice*, 1972).

¹⁶ Cfr. R. ZUCCO, *Due letture del metro di «Salutz»*, in «Stilistica e Metrica italiana», V, 2005, pp. 332-349.

¹⁷ Utilizzo la seguente edizione: G. GIUDICI, *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*, prefazione di G. FOLENA, Garzanti, Milano 1999.

¹⁸ Ho preso in considerazione: nel cap. I le prime quattro strofe; nel cap. II le ultime quattro (XXXVII-XL); nel cap. III la *Lettera di Tatjana a Onieghin*; nel cap. IV le strofe centrali XXIX-XXXII; nel cap. V le prime quattro strofe; nel cap. VI le ultime quattro (XLIII-XLVI); nel cap. VII le strofe centrali XXXIX-XL-XLIII (sono quattro perché la prima ne “fonde” due); nel cap. VIII le ultime quattro (XLVIII-LI).

NOVENARI	
giambici:	223 (47,34%)
trocaici:	86 (18,25%)
dattilici:	63 (13,37%)
OTTONARI	
trocaici:	30 (6,36%)
di 1a (o 2a) e 4a	18 (3,82%)
di 2a e 5a	7 (1,48%)
DIECI SILLABE	
decasillabi anapestici:	13 (2,76%)
decasillabi con ictus di 4a:	8 (1,69%)
doppi quinari:	17 (3,60%)
SETTENARI:	4 (0,84%)
ENDECASILLABI:	2 (0,42%)

Va subito detto che la scelta di “riconoscere” un paio di endecasillabi, contrasta con le intenzioni esplicite dell’autore, che infatti ha dichiarato che lo spettro sillabico pertinente va dal settenario al decasillabo¹⁹. E tuttavia, se osserviamo i due versi in questione,

Lui[˘]era vispo, e carino però (I, III, 8)

Un album così, ^ˆo[˘]amici miei (IV, XXIX, 7)

e li affianchiamo ad altri che nell’opera emergono,

E[˘]io non obliai gran tempo fa (I, XXXI, 10)²⁰

Asilo a Dr[˘]adi medita^ˆbonde (II, I, 14)

Oroscopi la vecchiaia occhialuta (V, VII, 11)

non possiamo non avere qualche dubbio circa la disinvoltura con

¹⁹ Cfr. G. GIUDICI, *Per un «Onieghin» italiano*, in ID., *Eugenio Onieghin*, cit., p. 198 (pp. 191-199).

²⁰ Lo iato (e *non* la dieresi) nel corpo sillabico di *obliai* è, per così dire, scontata. Cfr. A. MENICETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, p. 222.

cui Giudici manipola il sillabismo ereditato, che in tutti e cinque i casi (massime l'ultimo: per avere un decasillabo, «chiaia^o» dovrebbe ridursi a una sola sillaba) suonano molto più naturali, molto più conformi alla tradizione, se interpretati come endecasillabi. Tra l'altro, un verso come il seguente, che di fatto è un endecasillabo, è certo stato concepito da Giudici come un doppio quinario sdrucchiolo-piano:

E^ alla poetica | consorteria (IV, XXXII, 4).

Né credo che, in fondo, il quadro cambierebbe granché se si scegliesse una strada piuttosto che un'altra – e quindi si facesse di tutti gli endecasillabi dei decasillabi molto contratti. Il punto decisivo è ovviamente dato dal margine molto ampio di approssimazione sia prosodica sia sillabica che Giudici si concede. Un estimatore come lui di Tynjanov – cioè di un teorico che dell'«anticipazione dinamica della successione metrica»²¹ aveva fatto il principio cardine della propria concezione – può *cominciare* un poema di tetrametri giambici all'italiana con una successione di misure che così suonano (i versi senza indicazione sono novenari giambici):

“Mio zio così preciso e retto,
 Or che sul serio s'è ammalato,
 Si è fatto portare rispetto (nov. dattilico)
 E proprio il meglio ha escogitato!
 Il suo esempio sia di lezione: (nov. trocaico di 3a e 5a)
 Ma, Dio mio, quale afflizione (ott. trocaico)
 Notte e dì un malato vegliare (dec. anapestico)
 Mai un passo potendo fare! (nov. trocaico di 3a e 6a)
 E quale perfidia meschina (nov. dattilico)
 Già mezzomorto vezzeggiarlo,
 Sui cuscini accomodarlo, (ott. trocaico)
 Dargli mesto la medicina, (nov. trocaico di 3a e 6a)
 Sospirando e pensando fra te: (dec. anapestico)
 Ti porti il diavolo con sé!”

Così pensava un giovin signore, (dec. di 4a e 6a)

²¹ Cfr. J. TYNJANOV, *Il problema del linguaggio poetico* [1968], traduzione di G. GIUDICI e L. KORTIKOVA, il Saggiatore, Milano 1981, p. 35.

Volando in carrozza postale, (nov. dattilico)
 Dei suoi per volere di Giove (nov. dattilico)
 Unico erede universale.

Siamo cioè di fronte a un numero altissimo di infrazioni (superiore – non c'è bisogno di esibire i calcoli – alla media generale del libro): quasi che il pensiero, l'intento poetante dell'autore implicito fosse proprio quello di metterci sull'avviso circa la scarsa omogeneità dell'operazione realizzata. Certo, se versi come l'ottonario trocaico sono ritmicamente affini, e in modo perfetto, al novenario giambico (lo schema per entrambi è: ((-)+-+---+((-))), sensibilmente differente è il discorso per gli altri tipi di ritmo sillabico. E poco importa se la natura sillabotonica dell'originale russo²² può concedere spazio – meno frequentemente che nell'italiano di Giudici – a variazioni di tipo anisosillabico (versi ipometri o ipermetri rispetto alla misura di base). Sia il novenario trocaico sia – e soprattutto – il novenario dattilico e il decasillabo anapestico suggeriscono una prosodia non del tutto compatibile con l'impulso ritmico giambico. L'orecchio di qualsiasi lettore fatica, in effetti, a praticare gli aggiustamenti del tipo

+++--(-)+-	novenario trocaico di 5a	→	ottonario trocaico
+++(-)+++	novenario trocaico di 6a	→	ottonario trocaico
---(-)+(-)---	decasillabo e novenario dattilico	→	ottonario trocaico

tanto più che conducono alla forma *ipometra* del novenario giambico (l'ottonario trocaico) e non alla sua realizzazione piena.

In realtà, l'operazione di Giudici accoglie e paradossalmente valorizza i limiti tipicamente sillabici (e quindi non-ritmici) della metrica italiana, nella sua tradizione imperniata sull'endecasillabo e sul settenario: versi che, come tutti sappiamo, si caratterizzano per una libertà ritmica limitata da ben pochi vincoli (l'unico vero è l'interdizione dell'endecasillabo di 5a). E insomma, nel momento in cui nell'*Onieghin* è ritenuto accettabile lo spettro settenario-decasillabo e il verso cardine è un novenario con ictus sulle sedi pari, *anything goes*: tutto si può fare, tutte le soluzioni sillabo-

²² Sul sillabotonismo russo, cfr. M. GASPAROV, *Storia del verso europeo*, il Mulino, Bologna 1993, pp. 228-232, 261-263.

ritmiche generate dalla tradizione nazionale risultano accettabili, anche nel caso in cui – appunto – sembrano violare la dominante giambica (o giambico-trocaica) del progetto.

In questo modo, Giudici può permettersi variazioni di tipo locale. Il poema – lo abbiamo visto – comincia con un novenario giambico subito inceppato; ma altrove capita che il tetrametro russo incida più profondamente nel dettato italiano e si mantenga discretamente stabile per un'ampia sequenza di versi. Ecco cosa succede ai vv. 39-51 della *Lettera di Tatjana a Onieghin* nel cap. IV (di nuovo, i versi non analizzati sono novenari giambici):

Nel mio sonno mi visitavi, (nov. trocaico)²³
 Non visto già caro ti avevo, (nov. dattilico)
 Ai tuoi begli occhi mi struggevo,
 Nell'anima mi riejcheggjavi²⁴
 Da tempo... No, non era stato
 Un sogno! Entrasti e sull'istante
 Ti riconobbi, trepidante
 Pensando: 'eccolo, è arrivato!
 Non è così? Ti avevo tante
 Volte sentito in me, segreta
 Voce, se un povero aiutavo
 O se pregando confortavo
 Le pene di un'anima inquieta! (nov. dattilico)

A questo proposito, ci si può semmai chiedere se tali variazioni abbiano un valore di tipo espressivo o espressivista: come se, poniamo, in questo caso si fosse di fronte a un fluire più ordinato delle sensazioni a fronte di momenti più concitati e quindi variati nel ritmo interno del dettato. La risposta non può essere che prudentemente negativa; e del resto non è chi non veda come questo passo – uno dei più eccezionalmente omogenei del poemetto – sia viceversa attraversato da una passionalità ingenuamente “romantica”, segnalata anche dall'intensità degli *enjambements*. E dunque non è il ritmo del verso *in sé* a generare senso stilistico; ma semmai la sua congiunzione con altri fattori, di tipo eminentemente sintattico. Giudici

²³ Ictus solo di 3a; di questo tipo di verso parlerò tra poco.

²⁴ La sottolineatura indica sineresi.

sta qui lavorando su un vero e autonomo sistema metrico, su una *metrica* strettamente, *convenzionalmente intesa*, che mantiene la sua invarianza, la sua uniformità e *indifferenza al senso*, anche quando si concede (e non può non farlo, per contratto) variazioni di realizzazione superficiale.

Beninteso, la velocità narrativa del testo, la spinta affabulante di questo tipo di poema non possono non determinare alcune conseguenze, anche sul piano delle occorrenze statistiche. Uno dei fenomeni più notevoli, che forse meriterebbe un'analisi dettagliata, è la discreta ricorrenza di novenari trocaici che presentano un ictus vero solo sulla terza sillaba e che sono caratterizzati da una lunga sequenza di atone, corrispondente – per intenderci – a quella di un endecasillabo raro ma non davvero del tutto trasgressivo come è il tipo di 3a e 8a²⁵. Ecco una successione di tre novenari appartenenti a tale fattispecie, che leggiamo nel loro contesto (II, XXXIX, 10-14):

E sarebbe per me un dolore	(nov. trocaico di 3a e 6a)
Non lasciar qui traccia alcuna.	(ott. trocaico)
Vivo, scrivo, non per orgoglio	(<i>nov. trocaico di (1a,) 3a</i>)
Della lode, ma perché voglio	(<i>nov. trocaico di 3a (e 7a)</i>)
Far gloriosa la mia sfortuna,	(<i>nov. trocaico di 3a</i>)
Così che almeno un'eco resti,	
Fedele amica, e di me attesti.	

Versi veloci, o sempre più veloci (solo la terza occorrenza realizza la forma “pura”), che infine vengono tamponati dai due giambi di clausola, più placidi e composti.

In tanta libertà prosodica è poi possibile concepire un attacco di capitolo ancora più trasgressivo di quello che caratterizza l'inizio dell'opera. E infatti il lettore, ignaro delle intenzioni di Giudici, che cominciasse l'*Onieghin* dal capitolo V,

Quell'anno il tempo autunnale	(ott. di 2a e 4a, dattilico)
Nella corte a lungo indugiò	(nov. trocaico di 3a e 5a)
L'inverno dovette aspettare,	(nov. dattilico)
Solo a gennaio nevicò:	

²⁵ Cfr. ad esempio quanto dichiara MENICETTI, *Metrica italiana*, cit., pp. 407-408.

Il tre, la notte. Tatjana, desta	(doppio quinario)
Di buon mattino, dalla finestra	(doppio quinario)
Vide la corte imbiancata,	(ott. dattilico)
Le aiole, i tetti, la staccionata,	(doppio quinario)
Sui vetri ricami a perline,	(nov. dattilico)
Inargentati gli alberi, allegre	(doppio quinario)
Nella corte le gazze e lieve	(nov. trocaico di 3a e 6a)
Posato sopra le colline	
Un manto invernale lucente	(nov. dattilico)
Tutto bianco, tutto splendente	(nov. trocaico di 3a e 5a)

potrebbe considerare a dominante dattilica un simile passaggio. Dattilico è l'attacco; dattili perfetti sono altri quattro versi; e i tre novenari trocaici – secondo peraltro una norma teorizzata dalla metricologia greca²⁶ – non sono in contrasto con il ritmo del dattilo²⁷. Chi e cosa decide allora che questi quattordici versi sono “giambi”?

3. La risposta è già stata data precedentemente. A decidere è *l'installazione* concettuale entro cui leggiamo il testo, l'apriori programmatico, il protocollo o allegato teorici proposti dall'autore; la *facies* materiale passa in secondo piano rispetto alla trascendenza conoscitiva cui siamo tenuti.

Certo: ma questo significa con ogni evidenza chiedere al lettore di cancellare la storicità profonda di quel tipo di soluzione metrica. La si chiami, come fin qui è stato fatto, dattilica; la si chiami, come è certo meglio fare, logaetica²⁸: vero è che misura e ritmo di quei versi hanno antecedenti autorevolissimi nel Pascoli dei *Canti di Castelvecchio* (e di *Odi e inni*) e nel D'Annunzio della *Laus Vitae*. Apparentemente, anzi, più nel secondo che nel primo: visto che l'arco di misure fruibili (settenario-decasillabo) è

²⁶ Si tratta della norma del «dattilo ciclico», su cui cfr. ad esempio G. MORONI, *Appunti di ritmica e metrica. In margine a una trascurata teoria musicale del ritmo poetico*, CLUEB, Bologna 1995, pp. 40-41.

²⁷ Pensando al notissimo *Valentino* pascoliano e ad altri simili componimenti dei *Canti di Castelvecchio*, è poi possibile cogliere anche nel doppio quinario («come le brocche | dei biancospini») la variazione trocaico-logaetica di un verso dattilico («O Valentino vestito di nuovo»: endecasillabo).

²⁸ Cfr. P. GIOVANNETTI, *Il logaedo c'è. Aporie e acquisizioni della metrica neoclassica pascoliana*, in «La modernità letteraria», 5, 2012, pp. 63-76.

esattamente lo stesso, il contesto è analogamente poematico-narrativo e il tipo di strofa denuncia un imparentamento con la struttura del sonetto (i ventun versi della *strofe lunga* possono essere letti come – diciamo – tre mezzi di sonetto). In realtà, quando Giudici lavora alla sua opera, se forti in lui sono gli interessi pascoliani, è probabile che a dominare sia una sorta di koinè novecentista ormai consolidatissima (si pensi allo Zanzotto di *Vocativo*)²⁹ che ha transustanziato certe opposizioni definendovi un dominio comune. Ne discende un'area franca in cui *quel* tipo di verso breve – quale che sia la sua definizione – costituisce un metro invariante, dominato più dalla presenza di tre ictus (come voleva Fortini, e come dichiara sintomaticamente lo stesso Giudici)³⁰ che non da un'autentica scansione giambica, come nell'originale tanto vagheggiato. Nell'*Onieghin* insomma non fa che aggallare una delle *tradizioni del Novecento*, rinominata e inserita in un contesto rimico inusuale.

Resta indubitabile un fatto: vale a dire che l'insegnamento di Pietro Paolo Trompeo ha prefigurato l'operazione svolta da Giudici tanti anni dopo. Le «sardine sott'olio», negli anni dell'apprendistato del poeta, e in sede specificamente di traduzione, erano state anche e forse soprattutto gli endecasillabi nazionalistici, italo-tedeschi, vagamente imperiali con cui intorno al Quaranta Vincenzo Errante aveva reso i ritmi di Hölderlin appellandosi a un presunto spirito della lingua italiana ben rappresentato da una sua astorica Tradizione³¹ (e a Errante, certo non per caso, in un vero

²⁹ Sui versi medio-brevi del primo Zanzotto, cfr. S. DAL BIANCO, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto, 1938-1957*, Pacini Fazzi, Lucca 1997, pp. 29-64.

³⁰ Parla infatti di versi a tre ictus Fortini, in *Verso libero e metrica nuova*, cit., p. 804. La dichiarazione di Giudici (*Per un «Onieghin» italiano*, cit., p. 198) suona così: «Avevo cercato di rendere la tetrapodia giambica russa [...] con un verso italiano orientato sulle nove sillabe con tre accenti forti»; e la perplessità è che il *pattern* giambico strettamente inteso richiederebbe *quattro* accenti. Ma la definizione, qui, è appunto di origine fortiniana.

³¹ La nota biografica di C. DI ALESIO al Meridiano cit. di Giudici riferisce, a p. LII, dell'avvenuta lettura – intorno al 1942 – dell'Hölderlin di Errante. Si tratta di: V. ERRANTE, *La lirica di Hölderlin. Riduzione in versi italiani. Saggio biografico e critico. Commento*, Principato, Milano-Messina 1940; vi si legge tra l'altro che l'endecasillabo sciolto rispetta la «leggi ritmiche di preta struttura tradizionale italiana» (p. 97), e che «il discorso ritmico d'ogni lingua obbedisce a leggi ritmiche, ataviche, peculiarissime, sue proprie, ineluttabili come leggi fisiche» (*ivi*). Che le conseguenze di una simile idea siano state bollate con l'epiteto di «sardine sott'olio» mi sembra per lo meno possibile.

agone traduttivo si era opposto il Contini antifascista, traduttore versoliberista e spesso dattilico)³². E poi: mentre Giudici studiava con Trompeo, nel 1943, questi raccoglieva in volume un saggio risalente al 1938 sull'opera di Giulio Orsini (pseudonimo di Domenico Gnoli), in cui era fornita una lettura *dattilica* della metrica a dominante pascoliano-dannunziana di inizio Novecento, e si mostrava altresì come il particolare verso libero appunto dattilico dell'orsiniano *Fra terra ed astri* derivasse anche (e di fatto soprattutto) da una lettura "all'italiana" dell'*octosyllabe* francese³³. A un orecchio italiano ignaro in particolare dell'*e muet* molti versi francesi possono suonare non solo come novenari, ma ora come degli ottonari ora come dei decasillabi³⁴. E poi lo stesso Puškin aveva insegnato a Giudici che l'*octosyllabe* corrisponde "perfettamente" al tetrametro giambico; se in effetti è vero che il Monsieur Triquet, poeta francese, ospite della festa di Tatjana (siamo nel capitolo V: XXVII, 6-14), le

Porta [...] una strofetta
 Sull'aria nota che fa così:
Réveillez vous, belle endormie.
 Quella strofetta, stampata
 In un almanacco vecchissimo,
 Triquet poeta ingegnossissimo
 Dalla polvere ha riesumata,

³² Cfr. ora *Alcune poesie di Hölderlin*, tradotte da G. CONTINI, Einaudi, Torino 1987; le sue traduzioni sono di fatto coeve a quelle di Errante.

³³ Cfr. P.P. TROMPEO, *Domenico Gnoli, romano*, «Nuova Antologia», LXXIII, 1600, 16 novembre 1938, pp. 145-156; due fascicoli dopo, sulla stessa rivista esce una *Confessione di Giulio Orsini - Da carte inedite*, pp. 413-416. Vi si legge tra l'altro: «I francesi, come hanno conservato ne' mutamenti della pronunzia l'antica scrittura, così hanno conservato pel verso una pronunzia diversa dall'uso odierno della prosa. Io non so leggere il verso francese com'essi lo leggono, ma lo leggo come leggerei la prosa. Perciò il verso francese non ha pel mio orecchio una misura regolare, ma è un intreccio di versi di varia misura [...] Volsi provare qual'effetto farebbe in italiano la quartina rimata, a versi di misura e d'accentazione diversa [...]» (p. 415). I due interventi fusi in uno sono stati raccolti, sotto il titolo *Domenico Gnoli romano*, in P.P. TROMPEO, *Carducci e D'Annunzio. Saggi e postille*, Tumminelli, Roma 1943, pp. 227-249.

³⁴ Jacopo Maria Collavini (*La nascita della metrica libera in Italia (1888-1910)*), tesi di laurea, relatore L. CURTI, Università degli studi di Pisa, anno accademico 1992-1993, pp. 290-291) ha "sperimentalmente" argomentato che una simile derivazione è in effetti possibile, tra l'altro illustrando come la misura di dieci sillabe che in tal modo – non molto frequentemente – se ne trae tende a configurarsi come un doppio quinario.

E ha messo al posto di *belle Ninà*
Con somma audacia *belle Tatianà*.

Dove non solo l'*octosyllabe* francese coincide con il verso russo; ma il metro francese viene riletto con orecchio "accentuale" russo: poiché *Tatianà* non è isosillabico di *Nanà*. Nell'universo metrico di Giudici – lo ribadisco –, più spesso di quanto non sembri, «Res (metricae) sunt consequentia nominum».

Antonio Pietropaoli

PROFILO DI GIUDICI

Voglia di morte nel corpo ci nutre.
Giudici, *Il socialismo non è inevitabile*

Io invento questo inizio al mio finire
Giudici, *Quanto spera di campare Giovanni*

1. Non credo di apparire (troppo) crociano asserendo, *in limine*, che quelli in epigrafe sono due dei versi più riusciti (belli?) della poesia italiana contemporanea (almeno di mia conoscenza)¹.

Com'è noto, il primo fa parte di un componimento de *La vita in versi* (1965) ed è dunque un testo della maturità, benché di un poeta che in generale non può affatto considerarsi precoce (Giudici è nato nel '24 e tutto ciò che ha scritto prima della *Vita in versi* fa parte della sua preistoria poetica, come vedremo tra poco). Il secondo è invece un verso senile, essendo il volume che lo ospita del 1993 (Giudici è morto nel 2011)². I due versi risultano incardinati sul connubio vita-morte, che è uno dei suoi temi più sensibili³, e sono perciò notevoli testimoni della predilezione del poeta per la forma concettuale dell'antitesi/ossimoro – nonché, in quanto

¹ Naturalmente, non è mia intenzione lanciare la moda (improponibile) di commentare versi singoli, e tantopiù se per una loro presunta "bellezza". Se si fa qui eccezione è solo perché si tratta effettivamente di due versi un po' speciali in sé, e soprattutto perché nevalgici nel tessuto semiologico della poesia di Giudici.

² Si cita ovviamente da G. GIUDICI, *I versi della vita*, cit., pp. 50 e 970 (d'ora in avanti, in nota e nel testo, con la sola indicazione delle pagine – e quando necessario abbr. VdV. Inoltre, per le singole opere qui plurimate, varranno le seguenti sigle: *La vita in versi* = VV; *Autobiologia* = A; *O beatrice* = OB; *Il male dei creditori* = MC; *Il ristorante dei morti* = RM; *Salutz* = S; *Fortezza* = F; *Quanto spera di campare Giovanni* = QSCG).

³ Molteplici, le occorrenze memorabili, da questo verso di *Biologia*: «Per fabbricare la morte serve appena la vita» (A, p. 216) ai casi forse estremi, entrambi in OB: *Il mio desiderio di morire*, aspirazione ad un'altra dimensione (con annesso montalismo "saturiano": «Per diventare uno di un'altra specie / da questa che forse si sbaglia credendosi viva?», p. 266), e *Descrizione della mia morte* (pp. 332-333), sorta di ironica preparazione apotropaica della propria morte (su cui vedi pure il finale di *Anticipazione*, in RM p. 469).

perfette realizzazioni endecasillabiche, campioni del frequente indulgere del poeta alle forme metriche tradizionali⁴.

Se un verso è pienamente risolto, solo se e quando riesce a fondere la forma dell'espressione (suono, ritmo, metro, lessico e sintassi) con il massimo della forma del contenuto, ossia con tutto l'alone semantico che esso è capace di creare; ebbene, se tutto ciò è vero, i due versi in epigrafe fanno parte di questa rara categoria. La consapevolezza che il desiderio di morte è il rovescio complementare dell'istinto di vita⁵, e che entrambi impregnano («ci nutre») la vita di ognuno, è questo il messaggio scolpito nel primo endecasillabo a cadenza dattilica (con *ictus* in 1-4-7-10), enfatizzata non solo dall'assenza di qualsivoglia figura metrica di aggiustamento mensurale ma anche dalla piena convergenza degli *ictus* di verso con gli accenti grammaticali delle quattro parole portanti, tutte bisillabiche – donde il suo andamento asciutto e “scultoreo”, favorito anche dal fatto che dopo il primo bisillabo si creano tre perfetti trisillabi metrici piani: /di morte/, /nel corpo/, /ci nutre/.

Non diversa la situazione espressiva del secondo verso⁶, il cui “postumo” vitalismo progettuale – nostalgia e speranza di vita in prossimità del traguardo finale⁷ (peraltro già assolutizzato nel verso «Che incominciare è il nostro unico modo di esserci») – sembra incarnare una perfetta integrazione tra forma e contenuto (diciamo ancora così). Un endecasillabo canonicamente giambico, con accenti forti in 2-6-10 (sulle parole più cariche di significato: *invento inizio finire* – tutti trisillabi piani) e deboli in

⁴ Se e quando c'è, l'ossequio metricologico di Giudici si spinge sino all'indicazione di accentazioni ben rare pur di 1) trovare un *ictus* di 6^a a questo endecasillabo di *Versi per un interlocutore*: «si volge nell'anàtema per lui» (VV, p. 21 – si noti che avrebbe potuto accontentarsi dell'accento secondario di 4^a su /nèll/); 2) trovare un *ictus* di 3^a per rispetto degli ottonari “carducciani” di *Da un banco in fondo alla classe*: «L'anamnèsi sia completa» (RM, p. 500 – anche qui in maniera forse superflua, data la frequenza delle eccezioni ritmiche presenti in quel componimento).

⁵ È un verso che anticipa e ricorda molto da vicino, grazie al principio freudiano che li sorregge entrambi, questo verso di Sanguineti: «Bisogna averci un po' di voglia di morire, per aderirci, al vivere» (*Scartabello 16*, 1980, in E. SANGUINETI, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 298).

⁶ Il concetto è già ben accennato, anche se riferito alla moglie, ne *Il futuro semplificato*: «vuoi che ogni domani sia un primo giorno, / respingi all'infinito la fine» (A, p. 199).

⁷ Di cui gronda anche il bellissimo *Lais* finale di S (p. 741).

4-8 (*questo e mio*, sottilmente collegati tra loro), funziona alla perfezione nel dare il giusto tono, di apotropaica solennità, a un evento-svolta di una vita, a una così fulminea simbiosi tra inizio e fine che (desiderio di) vita e (timore di) morte vi s'intrecciano davvero indissolubilmente. La discreta allitterazione a distanza tra *l'invento/* e *l'inizio/* ne incrementa e sigilla il significato: gli inizi, i cominciamenti, anche e soprattutto quelli "finali", bisogna cercarsi, e fortemente volerli, per trovarli.

Non si deve però nemmeno dimenticare che Giudici è cattolico, e perciò più facilmente i due concetti di inizio e fine per lui collimano. E infatti questa poesia ha il suo (molto) probabile ipotesto in alcuni passaggi fondamentali del secondo dei *Four quartets* di Eliot, *East Coker*, e precisamente nella corrispondenza e rovesciamento tra esordio e conclusione della celebre frase di Maria Stuarda («En ma fin gît mon commencement») e del frammento 70 di Eraclito («Il principio e la fine sono la stessa cosa»)⁸. Il quartetto in questione, infatti, così inizia: «Nel mio principio è la mia fine», ribadito al v. 14, e così termina: «Nella mia fine è il mio principio»⁹. Tutto il testo è incardinato sul tema del tempo e, come si vede, Eliot passa dalla constatazione della inesorabile fugacità del tempo, dell'esserci-per-la-morte di Heidegger, a quello dell'avvento di un tempo assoluto, dove fine della vita terrena e inizio della vita oltremondana si toccano e si fondono in una dimensione a-temporale: «Quando il luogo e l'ora non importano più, / I vecchi dovrebbero essere esploratori / Il luogo e l'ora non importano / Noi dobbiamo muovere senza fine / Verso un'altra intensità»¹⁰. Giudici si appropria della meditazione eliotiana e, ancorandola al fattore-emblema-

⁸ Così nelle *Note* a T.S. ELIOT, *Quattro quartetti*, trad. e note di F. DONINI, Garzanti, Milano 1959, pp. 99-100 (cfr. però ERACLITO, *Frammenti*, a cura di M. MARCOVICH, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 124, dove, secondo la numerazione del curatore, il fr. 70 corrisponde al 34 che così recita: «In un cerchio inizio e fine sono comuni» – ma molti altri frammenti vertono sul principio della unità dei contrari: 25, 26, 33, 41-43, *ivi*, pp. 71-72, 76, 121, 156-159).

⁹ *Ivi*, pp. 27, 43. Ma con anticipi nella I sezione del primo, *Burnt Norton*, dove s'insiste sul concetto di ciclicità del tempo («Il tempo presente e il tempo passato / Son forse presenti entrambi nel tempo futuro, / E il tempo futuro è contenuto nel tempo passato [...] Il tempo passato e il tempo futuro / Ciò che poteva essere e ciò che è stato / Tendono a un solo fine, che è sempre presente»), e con più nette riprese nella IV, *Little Gidding*, ancor più "eraclitea": «Ciò che chiamiamo il principio è spesso la fine / E finire è cominciare. / La fine è la donde partiamo...» (*ivi*, pp. 11, 13, 83).

¹⁰ *Ivi*, p. 43.

pretesto della casa, si reinventa un inizio alla fine, in una torsione ciclica del tempo, con uno dei suoi impossibili ossimori.

Peraltro, *Quanto spera...* è il seguito ideale di *Casa estrema*, testo d'esordio della sezione eponima di QSCG. Com'è noto, quello della casa è uno dei temi prediletti di Giudici, inaugurato dall'archetipo di *Lasciando un luogo di residenza* (1957) e proseguito nel tempo con altre poesie, quali *Una casa a Milano*, *Tornando a Roma*, *Se sia opportuno trasferirsi in campagna* (tutti in VV), *Il futuro semplificato*, in A, ecc. In *Casa estrema* il poeta, parlando di questa sua ultima "opera" fattuale, nel senso proprio di *pragma*, ed esaltandone le doti estetiche, sottolinea il valore "reale", simbiotico e simbolico dell'impresa:

Decrepita
Al primo scorgerla – eccola
Un lindore di muri adesso un lusso
Di legni e il sole
Quasi non oso guastarla in parole:
Lei che ho voluta e avuta al maggior costo
Per lei spogliato di tutto

Non decrepito io ma certo all'ultima rampa
Del discendere altro non ne aspetto
Che un lieve ricominciare:
Ti ho fatta bella – gli dico
E tu fammi più vero
Ogni cuore da sé tende al suo petto
Ritornante Thule del pensiero

Accanto al tema del nuovo inizio coniugato alla "casa estrema", qui ripreso nei primi tre versi della seconda strofa, si coglie un altro aspetto fondamentale di Giudici quando nella celebrazione del recente restauro di questa casa-culla e -tomba, insieme, si lascia scappare: «Quasi non oso guastarla in parole» (contrapposte a «sole»). Altro splendido endecasillabo che denota tutta la sfiducia del poeta nei confronti dei *verba*, sempre inadeguati a rendere e tradurre la realtà delle cose, la cruda «evidenza» della vita. Ma il motivo dell'insufficienza della parola Giudici lo aveva già chiarito nell'ultimo verso de *La vita in versi*: «e in ogni caso l'essere è

più del dire» – anche se con l'integrazione di *Finis fabulae*: «L'essere è più del dire – siamo d'accordo. / Ma non dire è talvolta anche non essere» (VV, 115, 125).

Il tema della casa si congiunge dunque sottilmente con quello della morte (basta d'altronde lo stesso titolo *Casa estrema* ad appurarlo). L'atteggiamento postumo di Giudici sfiora spesso la morte, in qualche modo la preannuncia, la coccola, quasi la presentifica *in absentia*. Testo capitale al riguardo è *Il letto* (MC, 380-81), che è il letto della storia della sua famiglia: c'ha dormito la madre da ragazza, c'ha dormito talvolta il poeta da bambino, c'è morta una prozia, si trova nella casa dove il poeta lavora, e dove però potrebbe anche dormirci, «niente di più naturale», e perciò vorrebbe «cambiargli posizione», e tra le molte possibili il poeta pensa di metterlo «Qui – coi piedi verso la porta...», ma poi ci ripensa: «Posizione invero funeraria: / Meglio di no». Intanto il letto sta lì, pronto a ghermirlo, a fargli proprio da cassa da morto: «mi guarda dal suo vuoto, si prepara / a infossarsi del peso del mio corpo / mi dico: sono per te e tu non mi vuoi // ma verremo a patti fra noi / un giorno, quando deciderò / di cominciare il tempo che mi manca a sparire». Come si vede, ancora una volta l'inizio di una fine.

2. Si scorgono facilmente nel Giudici degli esordi motivi (influssi) montaliani (ed eliotiani). Basta leggere *La stazione di Pisa* (1954, in *Prove del teatro*) che ci s'imbatte, in *II*, nel tema dell'attesa: «Logoravo / qui la mia prima attesa, nella sosta / del treno accelerato» (756)¹¹; e, in *VII*, in un inequivocabile cortocircuito di vivi-morti: «Lo stridore dei denti non ha tregua / nelle bocche dei morti qui sepolti / in parvenze di vivi...» (764)¹². E poi, in *Un'altra voce* (1955, *ivi*), si ritrovano sia il tormento del tempo misurato, scandito da «empi orologi»: «Oggi diventa ieri, un tarlo, un trapano, / un martello m'incalzano» (767), e sia la necessaria resistenza

¹¹ Per il motivo dell'attesa cfr. il saggio introduttivo di C. OSSOLA, *Giovanni Giudici: «L'anima e il nome»*, VdV, pp. XI-XLIV, in part. pp. XIII-XV; e vedi anche la prima terzina di *Città della pianura* (1955): «Qui sono giunto da un luogo dell'esilio, / perché un esilio sempre e in ogni luogo / è la vita dell'uomo e la sua attesa» (p. 769).

¹² Motivo che ricompare anche alla fine di *Casa estrema* (1992): «Mai ebbi un abitare / Così calibrato senza un prima e un poi / Tra il verde in su del vento e il chiaro mare / Abbandonati tutti i vivi morti...» (QSCG, p. 962) – ma compare un «vivi defunti» pure in F, 8, p. 872.

all'assedio del quotidiano: «Un'altra voce / oggi mi parla che non so, mi dice: / *lo sai perché resistere*. E resisto / a un assedio di giorni e di rotaie, / d'empi orologi, di tranvai, di strade / affollate al mattino...» (768) – che peraltro riprende la conclusione di VII della *Stazione di Pisa*: «Antichi volti / che mi tacquero accanto, oh non cedete / al martello implacabile del tedio / sul ferro dei binari: | resistete, con le mascelle serrate, all'assedio» (764)¹³ – e per non avere più dubbi si leggano per intero l'onesta ammissione de *Il cattivo lettore* (VV, 141), più le montaliane per eccellenza *Al sepolcro di Ilaria del Carretto* e *Sciabica* (*Altre poesie*, 1291-92, 1326-27).

Ma i montalismi di Giudici vengono in qualche modo riveduti e corretti dal contatto con altri due modelli, altrettanto essenziali per la formazione poetica di Giudici, Pasolini¹⁴ e Saba¹⁵ – donde derivano, almeno, il suo favore per una poesia d'impegno politico e il suo "autobiologismo". Il primo è chiaramente in azione in certi squarci atmosferici di paesaggi urbani: «Ah, la sera / che scende dall'autunno ai cupi cieli / d'asfalto delle strade, a Pisa, a Roma, / esauste solitudini, non ha / altra promessa che il silenzio» (*La stazione di Pisa*, 762-63) – ma anche e soprattutto, ad esempio, in un titolo come *Così vivo in Italia*, inclusa nell'originaria *La stazione di Pisa* (Urbino 1955). Da Saba, invece, la cui influenza a lungo andare prenderà decisamente il sopravvento¹⁶, Giudici già da ora assume le angosce e i tormenti propri dell'intellettuale-uomo comune¹⁷, tutto teso

¹³ Il simbolo | indica il gradino nella linea del verso. Peraltro, se le «strade / affollate» rimandano senz'altro a Sbarbaro (e l'«assedio di giorni e di rotaie», credo, a Rebora), i versi montaliani riecheggianti saranno memorabilmente quelli dell'"osso" *Forse un mattino...*, o quelli pre-conclusivi di *Arsenio* («e ancora / tutto che ti riprende, strada, portico / mura specchi ti figge in una sola / ghiacciata moltitudine di morti»).

¹⁴ La vena civile rispunterà più volte nel Giudici successivo – v. per esempio *Autocritica*, VV, pp. 32-34. A Pasolini verrà pure «dedicata una delle più intense poesie di *Empie stelle*», *Angelus* (così C. OSSOLA, VdV, p. XXXVIII).

¹⁵ Sulla miscela Montale-Saba nei versi del Giudici preistorico aveva già puntato il dito lo stesso Saba, a mio avviso però troppo limitando la sua stessa influenza al solo fattore metrico, e in definitiva annacquandola: «Il fondo è montaliano [...]; la struttura del verso (regolare quasi sempre) è derivata da me, e quindi, in parte, da quasi tutta la precedente letteratura italiana» (*Cronologia*, VdV, p. LIX).

¹⁶ Si veda a contrasto il severo giudizio del nostro su *La bufiera montaliana* (*ivi*, p. LXI).

¹⁷ Su questo aspetto dell'«uomo comune» ha molto insistito, all'inizio del suo saggio, G. FERRONI, «*Io invento questo inizio al mio finire*», in *Giovanni Giudici: ovvero la costru-*

alla scoperta della propria verità esistenziale¹⁸. E infatti entrambi servono per mitigare l'impronta di Montale. L'attesa di Giudici, per esempio, è diversa da quella montaliana. O troppo terrena (e riecco Saba), un'attesa di cose e fatti concreti, come il «treno accelerato» di cui sopra, o come, ancora in *Un'altra voce*: «Tra questi scatti la mia vita è chiusa: / le porte del mattino, l'orologio marcatempo ai cancelli: [...] Cerco un respiro, un valico: le brevi / licenze militari, i desideri prossimi al compimento» (768). O troppo spirituale e religiosa, come apertamente reciterà la penultima strofa di *Versi in una domenica di Pentecoste e di elezioni* (1958), dove l'attesa riguarda addirittura la grazia divina, il dono dello Spirito Santo (VV, 16) – ma dopo uno spunto di rivolta che risente di nuovo dell'ispirazione civile e popolare di Pasolini:

Attesta
 la mia parola la disubbidienza
 civile, la protesta
 del tuo popolo: punto sulla terra
 i piedi, alzo la testa
 benché mi pesi – ad aspettarti.

Ma lo spazio d'una vita non basta
 a rivelarti.

D'altronde, c'è un verso “preistorico” sul quale ha subito giustamente puntato la sua attenzione Carlo Ossola¹⁹, «questo caro sgomento mio d'esistere...» (*Questo caro sgomento*, 1953, 749), che è davvero un crocevia per il giovane Giudici, tra la «condanna d'esistere» di Sbarbaro, il «male di

zione dell'opera, «Hortus» (rivista di poesia e arte), 18, 1995, pp. 90-97.

¹⁸ Giudici ha definito la poesia «un regno di ossimori, di misteriose chiarezze, di limpidi misteri», in G. GIUDICI, *Gli aeroplanini di Kafka ovvero: riflessioni sul poema*, in *Id.*, *La dama non cercata. Poetica e letteratura (1968-1985)*, Mondadori, Milano 1985, p. 35. Il richiamo finale al pre-laciano Pascoli dimostra, una volta di più, il sabismo del poeta, ossia proprio di quel Saba, maestro di ossimori, che afferma, durante il racconto della genesi e la spiegazione di *A mia moglie*, in *Storia e cronistoria del Canzoniere*, che «La poesia fa pensare piuttosto [...] ad un improvviso ritorno all'infanzia; un ritorno però che non esclude la contemporanea presenza dell'uomo. (Se questa fosse mancata, Saba non sarebbe Saba, ma Pascoli)», in U. SABA, *Tutte le prose*, a cura di A. STARA, Mondadori, Milano 2001, p. 142.

¹⁹ VdV, p. XI.

vivere» di Montale, lo «sgomento d'esistere» di Saba, e i ben noti tremori adolescenziali del Pasolini friulano: come a dire, emblematicamente, che il poeta si sta cercando, frugando tra i maggiori²⁰.

Questo «sgomento d'esistere» va considerato come l'*imprinting* di Giudici²¹, il suo viatico e il suo propellente alla poesia. Ma a questo sgomento originario, psichico, ben presto si aggiungono e s'intrecciano le ambasce ideologiche, storiche, in gran parte derivanti dall'incontro-scontro tra marxismo e cristianesimo. In proposito, il testo più frontale è senz'altro il "pasoliniano" *Come un errore*²²; ma ne è specchio pure il tormentato rapporto con Franco Fortini, com'è riflesso perlomeno in *Versi per un interlocutore* (1958, VV, 21-24) e, a vent'anni esatti di distanza, in *Da un banco in fondo alla classe* (MC, 499-504). Dove si coglie al volo l'ammirazione e insieme la diffidenza e persino il fastidio di un pensiero umanamente debole e dubbioso²³, alla continua ricerca di stabili punti di riferimento, nei confronti di un pensiero forte, sicuro di sé, della sua visione del mondo e dei suoi parametri interpretativi – e perciò accusato, nel testo seniore, di credersi infallibile, di essere in «difetto / d'umiltà, di pazienza, d'intelletto / d'amore», e in definitiva di ateismo («Chiuso nel suo logico splendore / che non risplende, non potrà mai più // credere ciò ch'è assurdo: se Gesù / non è risorto la tua fede è vana / anch'essa e

²⁰ Anche dai crepuscolari, però, Giudici ha preso in prestito qualcosa, e non solo nella sua preistoria poetica. Due soli esempi: dal Corazzini di *Desolazione di un povero poeta sentimentale* il primo verso, quasi al completo, de *I giorni*: «Perché sgraniamo i giorni come un rosario?» (*Fiorì d'improvviso*, 1953, p. 1267, corsivi miei, qui e appresso); e dal Gozzano della *Signorina Felicita* questi versi di *Se sia opportuno trasferirsi in campagna*: «bianche, grige, celesti ville, austere / o d'una grazia semplice, un intrigo / settecentesco invitano o severe...» (VV, p. 44).

²¹ Lo ha definito l'«ur-Giovanni» S. VERDINO, *Omaggio a «Salutz»*, in *Scritture contemporanee: Giovanni Giudici*, «Nuova corrente», XLIV, luglio-dicembre 1997, pp. 291-302, in part. p. 293.

²² «Anch'io come un errore pago la verità: / amo due chiese che sono diverse / – e per l'una mi condanna l'altra o estraneo / mi dimentica o mi soffre avverso» (VV, p. 53).

²³ Esemplamente, si veda la strofa conclusiva di *Da un banco in fondo alla classe*: «Io gli chiedo venia: anch'io / Son parte della sua parte / Non voglio suonar grancasse / Sul palco della mia arte / Come lui sono un brusio / Da un banco in fondo alla classe / Porto pesi e pago tasse / Incerto se esista Dio» (MC, p. 504). E ancora, circa le perplessità del Giudici cattolico, si legga da *Presunto trapasso* questa ipotesi nichilistica sulla morte: «O meglio se non sia / Il ritorno al non esserci donde veniamo» (QSCG, p. 943).

perduto il tuo sforzo a un'umana / virtù...», 22-23). Il ventennio intercorso tra una poesia e l'altra non è però passato invano. Com'era irto e accigliato il primo, così il secondo è decisamente più lieve, ironizzato dal poeta stesso come «futile manfrina», costruito com'è di ottave canterine di ottonari, sulla memoria delle ballate romantiche, con *ictus* prevalentemente in (1)-3-(5)-7, come nella celebre *La leggenda di Teodorico* di Carducci²⁴ (dove le sedi degli accenti sono però fisse) – e infatti così recita l'inizio: «C'è un assillo che mi assedia / Mentre scendo, mentre invecchio / E allo stanco ricalare / Della notte sul mio letto...». Il «caro antagonista» viene qui amabilmente preso in giro per «il perfido stiletto / Della sua diavoleria» e definito «Muto Giudicante» e «Genio Giustiziere» e infine, palazzeschiamente, «Censore Bisbetico», per i mille difetti morali e comportamentali che gli addebita (500):

Come lui mi vede intanto
 Marionetta appesa al chiodo
 Seduttore un po' codardo
 Impiegato già in ritardo
 Che trangugia in fretta l'uovo
 [...]
 E poi transfuga e plagiaro
 Fellatore e pio terziario
 Barattiere e prosseneta

Libellista e delatore
 Prono al cenno del potente
 Sempre in posa genuflessa
 Riverisco il presidente
 L'ammiraglio e il monsignore:
 Faccio vento alla contessa
 Faccio i conti con l'ostessa
 Mi arruffiano l'esattore

In questa diatriba unilaterale a distanza, allora, appare centrale (anche cronologicamente, 1967) una delle poesie più urticanti di A, *La coscienza sporca*, che potrebbe essere considerata, per il suo valore di scarico di co-

²⁴ Sul modello della *Canzona di Bacco* di Lorenzo de' Medici: «viva Bacco e viva Amore».

scienza, come il ponte di passaggio dall'acredine del primo alla rilassata ironia del secondo dei due testi anti-fortiniani or ora presi in esame. Per quanto autoironica sia, qui il poeta confessa in pubblico il suo "tradimento", l'«intelligenza col nemico di classe»²⁵, la sua consapevole e "colpevole" ambiguità ideologica, la sua eccessiva propensione all'integrazione, quella sua mancanza di determinazione rivoluzionaria – e insomma, il suo ecumenismo cattolico di fondo (VdV, 201-02):

Da intruso che vuol farsi perdonare
è il mio sorriso abituale.
La verità divide – è una mia bella frase.
[...]
Io arrivo al più alla flebile esecrazione,
mormorare fra servi, gridetto sporadico
subito persuadibile alla ragione.
[...]
È vero, ho giustificazioni da addurre,
ma la mia colpa principale è la speranza
e di me fa lo stupido animale
che uno zotico guardiano
allo zoo per diletto degli astanti sbeffeggia:

Coraggiosa lucida severa confessione, che segna ogni discriminazione con un uomo «tutto-d'un-pezzo»²⁶, direi quasi fieramente pre-pirandelliano, come Fortini.

E allora, essendo il cattolicesimo di Giudici tutt'altro da quello di

²⁵ Come vien detto in sede di *Apparato critico* dal curatore di VdV, p. 1437 – a ripresa del titolo di una delle prime poesie di VV, *L'intelligenza col nemico*, dove il poeta illustra una precisa scelta di campo e una strategia in qualche modo "riformista", da infiltrato, allo scopo di "resistere": «È questo / il campo che ho prescelto e tra le sponde / straniere vado e vengo, portatore / delle parole d'ordine; trattengo / fra due maschere un volto solo, / indifferente a come mi sorprenda / l'esito, in fuga o nell'azzurra tenda / d'un vincitore provvisorio. | C'è / chi mi crede un mercante intento ai traffici: / tu sai soltanto che è ambiguo il mio cuore, / ma non mente. Resistere è difficile» (p. 9).

²⁶ Difficile escludere un'ulteriore allusione indiretta a Fortini nella penultima strofa di *L'etica di Bonhoeffer*, dove gli uomini dalle incrollabili certezze («Oh slègati / Oh stenditi / Oh guardali questi che senza immaginazione alcuna / Giocano al gioco del tutto-d'un-pezzo / Questi che han creduto di non morire / Cancellando la morte») sono contrapposti al soggetto poetico che viceversa di sé ha già sentenziato sin dall'inizio: «Essere uomo reale / Per me che sono / Un mezzo o al massimo / Tre quarti di uomo // È difficile».

un Luzi, sarà stata proprio questa “ambiguità” ideologica ad orientare così radicalmente le opzioni estetiche di Giudici verso le minutaglie della vita quotidiana, i minimi gesti e le umili parole dove si condensano le «impiegatizie frustrazioni» denunciate dal poeta in *Una sera come tante* (VV, 59).

3. Checché se ne dica, e se ne sia detto²⁷, Giudici comincia ad essere poeta in proprio, un poeta che conta e spicca, con la raccolta *La vita in versi*. Solo qui comincia a focalizzare appieno le cose da dire e se ne fa un programma, come scrive nella poesia eponima di VV: «Metti la vita in versi, trascrivi / fedelmente, senza tacere / particolare alcuno, l'evidenza dei vivi» (115)²⁸. E solo di qui in poi si accorge che le più banali minuzie del quotidiano non si possono mettere in versi se non abbassando il tono stilistico e sperimentando l'enunciazione ironico-patetica. Ovvero, quando prende coscienza di non essere «un unto del Signore [ma] un poveretto, che il sabato e la domenica cercava di mettere insieme quattro strofe, e non sempre ci riusciva»²⁹. Con VV, dunque, finisce l'apprendistato poetico di Giudici, al quale va riconosciuto il merito di essere stato il precursore di tanta poesia “realistica” e di aver aperto così le porte della poesia italiana (siamo alla fine degli anni Cinquanta) a temi e motivi ritenuti fino ad allora non solo “impoetici” ma neanche risibili: un cambio di casa, la caduta di un ciclista, le elezioni, la ricerca di una nuova casa, i debiti, la mancanza del superfluo, il rapporto con la moglie e i figli, con il cane, l'impiegato del gas, la notizia di cronaca appena prelevata dal Corriere della Sera (*Giustizia per Rebecca Lèvento!*, ad esempio)³⁰ – e insomma, secondo le parole dello

²⁷ Prudentemente, infatti, OSSOLA (VdV, p. XX) ha scritto che «Non una rottura, ma una maturazione di misure e di forme dispiega la *Vita in versi*».

²⁸ Cui fa da sponda privilegiata un testo di OB, *La calma dei fatti*: «Tutto è un enigma, tentiamo di indovinarlo / Non con la mente, ma con movimenti del corpo: / Contiamo uno due passi, ma è il terzo che ci dirà / Se il sentiero imboccato è morto [...] Ma tacciono i tuoi pensieri benché presumo di toccarli. / Tacciono i miei per te che a essi ti aggrappi. / Tace e nemmeno ci guarda l'avversario del poker. / E niente ci parla, tranne la calma dei fatti» (pp. 293-294).

²⁹ Così il poeta a F. CAMON, *Giovanni Giudici*, in ID., *Il mestiere di poeta. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano 1982, pp. 151-167, in part. p. 155.

³⁰ «Poeta della cronaca», lo ha apoditticamente definito P.V. MENGALDO, *Per un saggio sulla poesia di Giudici*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 354-365, in part. p. 363.

stesso poeta, «sui fatti che *gli* capitavano [...] che toccavano la *sua* vita e avrebbero potuto toccare anche quella di altre persone»³¹.

Il manifesto di VV sa indubbiamente di Saba, appartiene di diritto alla tipologia dei poeti “sinceri”³², autentici, di quelli che scavano in se stessi, pronti a sacrificare la bellezza alla verità, e perciò stesso seguaci di una poesia anti-simbolistica, comunicativa, sostanzialmente prosastica. I testi più fedeli al proclama della trascrizione fedele sono senza dubbio *Una sera come tante* e *Le ore migliori*, entrambi totalmente endo-familiari, costruiti sulle frustrazioni impiegate e sul concetto di alienazione colto nel vissuto più quotidiano. Decentrate all’interno del volume, secondo una consuetudine cara al nostro, queste due poesie altro non sono che il dispiegamento narrativo e gnomico di un altro testo di VV, *Mi chiedi cosa vuol dire*: «Mi chiedi cosa vuol dire / la parola alienazione: / da quando nasci è morire / per vivere in un padrone // che ti vende – è consegnare / ciò che porti – forza, amore, / odio intero – per trovare / sesso, vino, crepacuore» (35). L’alienazione è insomma un “esproprio” in piena regola, un furto di umanità, un meccanismo e una condizione che soffoca l’essere e lo trasferisce in attività di compenso, succedanei – dei «come-se-fosse», appunto [v. il corsivo della prossima citazione]. E così infatti rispondono *Una sera* e *Le ore*, sottolineando il vuoto e l’insulso penetrati nei minimi gesti e silenzi quotidiani, il logoramento dei desideri, come se la linfa vitale fosse stata succhiata dall’esterno, da una qualche infernale sanguisuga. Le due poesie, non a caso contigue, descrivono insomma i due risvolti del foglio: l’alienazione dell’impiegato, accanto alla debole e velleitaria autocoscienza dell’intellettuale borghese di sinistra, e quella inconsapevole della casalinga, con gli inevitabili contraccolpi di coppia. Al Leviatano dell’alienazione da massificazione non si sfugge, né fuori né dentro casa, per cui la speranza di un «meglio a venire» non può che essere, nella migliore delle ipotesi, «un barlume» (59, 61-63):

³¹ Cfr. *Apparato critico*, VdV, p. 1376.

³² Ed è noto che sulla “sincerità”, secondo lo stesso Giudici, si fonda la grandezza di Saba.

Una sera come tante (quante ne resta a morire
di sere come questa?) e non tentato da nulla,
dico dal sonno, dalla voglia di bere,
o dall'angoscia futile che mi prendeva alle spalle,
né dalle mie impiegate frustrazioni:

[...]

Ma che si viva o si muoia è indifferente,
se private persone senza storia
siamo, lettori di giornali, spettatori
televisivi, utenti di servizi:
dovremmo essere in molti, sbagliare in molti,
in compagnia di molti sommare i nostri vizi,
non questa grigia innocenza che inermi ci tiene

qui, dove il male è facile e inarrivabile il bene.
È nostalgia di futuro che mi estenua,
ma poi d'un sorriso si appaga o di un *come-se-fosse!*

Intanto passano le tue ore migliori,
quando potresti parlarmi e sorridere.
Tali bruciavano gli anni di gioventù
nell'aspettare più sereni giorni:
e tu riassetti, rigoverni, spolveri, sola
(i figli sono a scuola) e aspetti che torni.

[...]

E ricominci: i necessari rifiuti
in un solo piatto raccogli, riempi
il lavandino ove galleggiano sughi,
affondano fili di pasta, bucce. Adempi
la tua virtù necessaria, riordini
ancora una volta la casa. Io ad altro

lavoro attendo, al mio ufficio, sperando
di fornir l'opra e non me, anzi che giunga la sera,
per godermi la luce residua e, di me
stesso padrone, qualche ora d'avanzo.

Ma non sarà quella la vita vera:
sono queste ore migliori e non ci appartengono.

[...]

Così finiscono le tue ore migliori,

quando da un capo all'altro della città
si chiudono i portoni dei casamenti:
e in buie menti un comune pensiero
apre un barlume del meglio a venire...
Così non riconosci l'inganno
di chi ci ha fatti a servire.

La doppia citazione, prima alfieriana (-foscoliana)³³ e poi leopardiana ha un sapore amaro, quasi sarcastico, avendo lo scopo di comparare l'incomparabile, lo squallido tran tran giornaliero con modelli di "realtà" letterarie illustri e tuttavia diverse dalla «vita vera» (letteratura, infatti, già così marchiata a fuoco: «... la sorte di ogni altro, non volgare / letteratura ma vita che si piega al suo vertice», 59). E dunque tutto precipita in un presente sclerotico, così ossessivamente ripetitivo e inerme da apparire pietrificato, come in una fatica di Sisifo, dov'è totalmente scomparsa ogni ansia di progettualità e voglia di futuro (non a caso sostituita dalla «nostalgia»), nella ferma convinzione che, in definitiva, l'inferno è qui, ora, e non se ne esce.

Sempre all'interno di VV particolare rilievo assume la sezione intitolata *L'educazione cattolica*, che da un lato è affondo autobiografico e scarico di coscienza³⁴ e dall'altro dimostra come il cristianesimo di Giudici sia impastato di realtà vive, a partire dal primo memorabile testo «Nelle sole parole che ricordo»³⁵ e a finire con la ferita ancora aperta di *Piazza Saint-Bon* («Il figlio del debitore – io sono stato», 80). E qui naturalmente, come nella sua acqua più propizia, concesce e vermina la ur-tematica di Giudici, il senso di colpa, una colpa non commessa se non "in ispirito", solo virtuale e filogenetica eppure foriera di una giusta punizione, che produce i tanti referti para-onirici di cui è intessuta la sua produzione poetica, come per esempio nella sezione intitolata *La resurrezione della carne*, in particolare

³³ «La virtù sconosciuta» di Francesco Gori e di Jacopo Ortis si trasforma qui, ne *Le ore*, nella «virtù necessaria» della moglie di Giudici, con un brusco passaggio dalla eroica libertà d'azione del soggetto romantico agli obblighi inconsapevolmente introiettati dall'individuo alienato.

³⁴ «Discesa alle Madri», l'ha icasticamente definita G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Giudici e l'antifasi cristiana*, in «Hortus», cit., pp. 29-32, in part. p. 29.

³⁵ Dove si confessa: «– la madre sconosciuta parlava / religione entrava / nella mia tenera età» (p. 75).

il IX pezzo, *Ruber*, che sulla scorta di un ricordo-incubo diurno («... Ruber / di nome, puzzolente / nel fiato, malforme – mi faceva paura, / mi ammoniva con l'indice alzato. / Attento – mi faceva – io so tutto di te») alla fine precipita in un illuminante cortocircuito: «Ma quante volte quel niente / io l'ho confessato» (84).

Il complesso di colpa innesca una sensazione di esclusione-isolamento che a sua volta induce: o la reazione dell'«ampáro» (così s'intitola una poesia di *Lume dei tuoi misteri*, 1984), ossia la ricerca di un ricovero, di un rifugio, che può arrivare alla regressione erotico-infantile (campione massimo *Pancia*, in OB)³⁶; o il desiderio impossibile d'essere “assolto” (perdonato) e (re)inserito. La colpa è tuttavia, kafkianamente, il nemico interiorizzato, al quale non si sfugge e del quale non si può fare a meno: diventa quasi una ragione di vita, per quanto dolorosa e contorta. Ed è comunque una ossessiva presenza mentale con la quale fare i conti, come si evince da *Intermezzo teatrale* (MC, 390):

Trasformare con parole
la vita per alchimia
[...]
Calarmi nella colpa,
Distrunderla con pazienza;
Per abilità d'ingegno
Sovvertirla in innocenza
[...]
La parola è una parola
Che non smuove la realtà!

La conclusione non credo dia adito a dubbi: la colpa resta lì come pietra, non ci sono parole capaci di scioglierne il grumo, di «sovvertirla in innocenza». Viene così anche ribadita la convinzione espressa tra *La vita in versi* e *Finis fabulae*, qui già citata, per cui realtà vince linguaggio – e dunque la poesia è un palliativo, fallisce il suo scopo di scarico e catarsi.

³⁶ Il motivo lo si ritrova anche in *Fortezza*, 15: «Tana, lana // Di te farmi asilo in questa infinita paura» (p. 879). Lo stesso Giudici ha così chiosato, parlando di «paura della diversità, dell'isolamento» e di «bisogno di appartenenza [che] si prospetta come grembo, madre, ovile, riparo e, in spagnolo, *amparo*, ossia porto, rifugio», in CAMON, *Giovanni Giudici*, cit., p. 161.

Ma altri testi sono toccati dalla tematica della colpa. È colpa interiorizzata, macigno psichico, quella che blocca il soggetto di fronte al *Rivale*, in MC: «... Ma per quale / Motivo non avevo nemmeno / Il fiato di domandare – e che altro se non / Chinare il capo e basta, spuntare luciconi, / Promettere di non farlo / Mai più... Che cosa? [...] Lui là [...] fantasma e voce di tormento – e io / Col cuore che mi trema a colpi di parole / Guitto che scappo di scena / Pauroso del non amore» (395). Poi sempre in MC (volume che dunque si distingue per la frequenza con cui compare questo tema) si trova una poesia assai singolare, dal titolo lungo quanto ironico e sornione, *Rappresentazione di sé nell'atto di rappresentarsi colpevole e compiacente*. L'ironia, si capisce, è il reagente stilistico, così come il doppio schermo di auto-(s)mascheramento è la nicchia enunciativa, attraverso i quali il poeta può confessare tutta una materia, come dire, molto “fortiniana”. Predisposizione al quieto vivere, alla lotta in sordina, al «gridetto sporadico», in nome di un atteggiamento troppo riverente e conciliatorio, come se, appunto, fosse sempre in debito di qualcosa, dovesse «sempre farsi perdonare qualcosa» (*Morti di fame*, A, 180)³⁷.

È la prosa *Morti di fame*, infatti, a fungere da collegamento tra senso di colpa e ideologia, tra cattolicesimo e marxismo, e insomma a offrire una base sociale e un'appartenenza di classe al complesso di colpa. Sono i morti di fame, ovvero l'“io-noi” della prosetta, a sentire sempre questo peso sul cuore e nel cervello, a sentirsi insicuri e colpevoli di tutto: «Oh la paura di perdere il posto, la paura di tutto, la paura che conosco bene: “scusi, padre, vorrei sapere se...” o: “è un sacrilegio sfiorare l'ostia consacrata con un dente di quelli in fondo?”». Donde deriva l'atteggiamento di base: «Per cui: farmi perdonare questo, ma poi un interminabile farmi sempre perdonare qualcosa»; e ancora: «Così uno che in partenza ha sempre qualcosa da farsi perdonare è mezzo fregato, inevitabile, deve sempre fare il doppio della fatica degli altri, darci dentro come dicono qui [...] Quindi bisogna fare le cose bene il doppio per farsi perdonare». E perciò il divario, la barriera tra “noi” e “loro” (i ricchi, i potenti, i sicuri di sé) è insormontabile: «Sembra

³⁷ Ed ecco la prima strofa di *Rappresentazione...*: «La colpa è un guscio, io ci sto dentro. / Per uscirne non mi resta che sorridere. / E non dico con ciò di annuire al potente, / Ma di più – in qualsivoglia circostanza / Essere premuroso e ossequiente / Affinché di rompere il guscio / Non si rompa l'esigua speranza».

che noi abbiamo paura, invece non è vero, hanno più paura loro, solo che noi non lo sappiamo e crediamo di avere più paura noi. Così eseguiamo gli ordini alla perfezione, fedeli alla consegna, ci mettiamo in tutte le cose il doppio di fatica [...] Se protesta un morto di fame chi se ne frega? Se protesta invece uno di loro la faccenda è diversa, tutti dicono: bisogna aiutarlo, bisogna fare qualcosa per lui». La confessione di un *handicap* socio-privato finisce in farsa, amaramente. Visto che «a forza di farmi perdonare per una quantità di colpe non commesse ho messo alla banca di questo paradiso terrestre un gran tesoro di meriti e di perdoni in bianco», e considerato che «Ecco la loro forza, la sicurezza!»; allora è bene quel che finisce bene, e cioè, con ironia e sarcasmo: «Un giorno sarà tutto facile, tutte le cose vi gireranno come un presepe animato [...] O come un trenino elettrico su e giù per il plastico, costosa stupidità. Quando vi strapperete dallo stomaco il bisogno di farvi perdonare» (179-86). La colpa è un cancro, e in quanto tale andrebbe estirpato: ma qui, intanto, si capisce bene come e perché l'autobiografia sia diventata per Giudici autobiologia.

Dal senso di colpa deriva dunque il bisogno fisiologico di sentirsi in regola, di fare le cose a “dovere”, di non sgarrare. Anzi, il peccato esiste in quanto esiste la legge e il divieto, e il senso di colpa è la conseguenza dell'infrazione del divieto. Bisogno di ordine e desiderio di trasgressione – questa è la dialettica di fondo di Giudici. La “fame” di ordine e di regole risale alla sua educazione cattolica: «effetto di catechismo», lo ha definito lui stesso³⁸, e molteplici sono le poesie che lo testimoniano, disseminate in diversi volumi. Ma soprattutto lo si trova mirabilmente esposto nel soliloquio autoriferito di una poesia intitolata, appunto, *In regola*, dove ricompare il “loro” di *Morti di fame*, questo soggetto plurale tanto vago quanto alieno e oppositivo, a conferma che in Giudici è costante la presenza di un “altro”, di un “esterno” minaccioso e ostile (RM, 515):

Intanto e prima di tutto
 Basta con questo ostinarti
 A essere in regola al cento per cento.
 Un minimo di scoperto ci sarà sempre.

³⁸ In quanto «bisogno di regole da rispettare», anche per poterle trasgredire, in CAMON, *Giovanni Giudici*, cit., p. 154.

Tanto se hanno deciso
A fabbricarti la colpa ci pensano loro:
E ben difficilmente sarà
Quella che tremi di giorno e di notte.

Lo so che vorresti non nascondere nemmeno una virgola
E figurati se non ti capisco
Io che mi piacerebbe
Tutto limpido come l'acqua
[...]
Mettere in tavola tutte le carte
È da bambini – chi avrebbe interesse
A inventare che si può
Fotografare dentro le teste?

L'intelligenza col nemico e la coscienza sporca alimentano anch'esse il senso di colpa, che dunque incombe allo stesso modo sul Giudici cattolico e sul marxista. Quella necessità di ordine e di regole è la tenia che rode dall'interno la coscienza del poeta e ne inficia il livello di combattività rivoluzionaria, provocando un relativo stato di acquiescenza e conformismo socio-politico che fa soffrire il poeta, lo destabilizza e lo invoglia a quell'eccesso di "egotismo" che è certamente una delle sue cifre più costanti³⁹.

Difetto di rivoluzione e bisogno di irreprensibilità, dunque: intorno a questo nocciolo psico-ideologico il nostro ci ha girato e rigirato, dissimulandolo, mascherandolo, confessandolo, alienandolo. E che il veleno gli sia stato inoculato dalla sua educazione cattolica, è fuor di dubbio – basti leggere, per tutti, questi due versi da *Una sera come tante*: «scrivere versi cristiani in cui si mostri / che mi distrusse ragazzo l'educazione dei preti» (58), cui fa da *pendant* la confessione che la sua infanzia fu «quieta ubbidiente e dimessa» (VII de *L'educazione cattolica*, 81)⁴⁰. E tra queste schede e il tardo autoritratto parodico di *Gelassenheit* c'è un evidente filo conduttore, che ne fa gli estremi dell'autobiografismo (o "autobiologismo") di Giudici, che così scrive di sé, tra parodia e sarcasmo: «Non parlo mai mi creda con quasi

³⁹ Lo si potrebbe forse definire un narcisismo di compenso – vedi quante volte compare la rima *io: Dio!*

⁴⁰ Ma il motivo riemerge a distanza anche in *Il signor Scotti e i preti*, in *Empie stelle* (1996), p. 1068 (preceduta dalla versione in dialetto milanese).

nessuno / Anzi nessuno proprio Glielo confesso / A volte ne avrei voglia ma è come un mettersi / A tavola restando digiuno // O come quando tenga su (mi dicono) / Diritte quelle spalle cammini spedito / Un-due e non strusci le suole ma calmo e poi senza / Quell'impazienza chi vuole mai che L'aspetti [...] Sempre fui a capo chino alzarlo adesso / Qual senso avrebbe e allora giù gli occhi al suolo / Anzi in ginocchio o tutto lasciarsi cadere / A terra si fa più presto e viva la nostra malora» (*Empie stelle*, 1105) – e ci si ricordi allora del «chinare il capo» già letto ne *Il rivale*, come ovvio gesto di obbedienza e sottomissione, di ammissione di colpa.

3.1. Ma dopo VV le cose cambiano progressivamente – e niente di più probabile che influisca su di lui proprio la traduzione de *Il problema del linguaggio poetico* di Jurij Tynjanov, pubblicata dal Saggiatore nel 1968⁴¹. In A (1969) e OB (1972) non mutano tanto le forme del contenuto quanto le forme dell'espressione, con le inevitabili ricadute sulle prime. In primo luogo, egli intraprende una sorta di corpo-a-corpo contro il disordine che lo assedia da ogni dove, dalla società civile come dalla letteratura. E il richiamo del disordine, stampandosi appunto nelle poesie successive a VV, cambia i connotati del progetto della trascrizione mimetica – ma dubito lo soppianti. Piuttosto, Giudici capisce che proprio per rimanere fedele alla sua poetica di natura “realistica” non può continuare a tenere tutto sotto controllo, contenuti e forme. E infatti la lingua poetica di Giudici si fa sempre più “selvaggia”⁴², convulsa, «strana»⁴³: le forme semplici, che comunque sopravvivono, vengono affiancate da forme più complesse e artificiali, che vedremo tra breve.

Intanto, il cattocomunista va un po' alla deriva, perde la sua presa sulla realtà, poiché questa si fa sempre più complessa, sfuggente, contraddittoria. Basterebbe ricordare il punto d'arrivo tematico di questa deriva, che naturalmente è anche legato al fisiologico invecchiamento del poeta (che

⁴¹ Questo lavoro di traduzione è stato già supposto a fondamento «se non [di] una svolta radicale quanto meno [di] una approfondita precisazione», intervenuta nella «teoria della poesia» di Giudici, da A. CADIOLI, *Riflessioni di poetica negli scritti di Giovanni Giudici*, cit., pp. 127-140, in part. pp. 131-132.

⁴² Ricordo che per il Giudici post-VV la «voce» della poesia «viene da sfere “selvagge”», che sfuggono al dominio della ragione, cfr. GIUDICI, *La dama non cercata*, cit., p. 68.

⁴³ Cfr. *Apparato critico*, VdV, p. 1740.

pure conta e incide, in un poeta sostanzialmente egolalico). Si leggano questi versi da *Il tempo che resta*, in QSCG, dove il poeta scongiura i *realia*, tumultuosi e molteplici, di non venirgli addosso in contemporanea, dato il suo antico assoluto bisogno di tassonomia, di ordine e semplicità (941):

Orrori, brandelli di suoni –
E da disseppellire che altro?

Non tutto insieme franatemi addosso
Abbiatene un luogo
Un tempo ciascuno il suo
Ch'io vi distingua e classifichi

Farsi dentro la testa
Silenzio essere semplici
Bello e gentile è l'ordine
A chi dentro vi è ordinato

Dimenticando interrogando il come
Va a finire questo poco
Che manca o resta e ha nome
Per ignoranza Ignoto

Il mondo, storico e privato, frana e il poeta tenta di arginarne il crollo, con una estrema richiesta di ordine e classificazione – in una specie di sfida a – e contenimento di – un labirinto “orroroso” (si rilegga la prima parola-insegna)⁴⁴. E perciò chi paragonasse i testi chiave di VV a molte delle poesie dei volumi successivi non tarderebbe ad accorgersi che quella «evidenza dei vivi» si è fortemente appannata, ambigua – come se la realtà, appunto, si fosse nel frattempo complicata, fatta sempre più indecifrabile, al punto da richiedere, come si è appena letto, un supplemento, o forse meglio un'imposizione, di chiarezza e semplicità.

Complementare alla ribellione caotica dei *realia*, nei volumi che vanno

⁴⁴ Situazione precisamente riflessa anche a livello metrico: l'isostrofismo, dai distici alle quartine alle proverbiali strofe eptastiche, assieme al frequente rispetto delle rime, non sono altro che la cornice di una pronunciata variabilità mensurale, il quadro di un soquadro metrico – si rinvia per tutto ciò a A. BERTONI, *Simmetrie del disordine*, in «Hortus», cit., pp. 33-48, in part. pp. 36 sgg.

da A a QSCG e oltre (tranne *Salutz e Fortezza*, di cui a dopo) Giudici ha chiaramente messo in scena un'operazione *in progress* di dissimulazione e dissolvenza dell'io, ovvero un'accelerazione entropica delle contraddizioni e ambiguità di cui si è fin qui detto. Di questo processo di rarefazione autobiologica si possono cogliere due tasselli particolarmente significativi⁴⁵, *Tu* (OB) e *Alla lettera* (MC), dove l'io si auto-espropria, diventa maschera contraddittoria e proteiforme – così come la lingua s'ingarbuglia e si scheggia, arrivando ad esiti quasi espressionistici. Leggiamo qualche stralcio dal primo (OB, 281):

Tu, che mi straripi
fuori dal mio me stesso,
non spirito, né essenza,
e nemmeno astrazione concettuale
[...]
Tu, mio alter,
ah di me quanto più sguscianta, quanto più
filtrante tutti i minimi capillari
di quel che è immaginabile e dunque
creabile, ricreabile: odore,
accento,
inconscio e non ancora
manifesto divisamento

Non penso che questa poesia valga soltanto da recriminazione velleitaria di un sublime mancato e ormai storicamente e culturalmente impossibile, come ritiene Punzi⁴⁶. Uscendo fuori di sé, e colloquiando o esaltando o inveendo contro se stesso, il poeta può immaginare e sago-mare un *alter ego* a tutto tondo, smisuratamente poliedrico, iperbolico, che contenga un "tu" qualificabile sia come «mio atleta immaginario, / mio poeta leggendario, / mio alchimista, / mio cavaliere», e sia come «Tu, zero zerissimo zero e / uno per cento di me / che se schizzi dal cranio che t'imprigiona / abolisci la mia parvente persona», e infine «Tu, verme di tombe e crisalide». E dunque: il sublime e l'insublime, l'eroe e il verme,

⁴⁵ Una terza tessera notevole è la già ricordata *L'Erica di Bonbeffer*.

⁴⁶ Cfr. A. PUNZI, *La parola e l'io franto. Una lettura di «O Beatrice» di Giovanni Giudici*, in «Anticomoderno», 1, 1995, pp. 37-46.

quale comica piena confessione delle sue contraddizioni vitali, dei suoi molteplici volti volitivamente costruiti e tesi contro, come a difesa di, quell'io fin troppo ubbidiente e sottomesso e dalle spalle fin troppo incassate, di cui più su.

Non a caso Stefano Verdino ha puntato sull'antitesi come figura chiave di Giudici⁴⁷; e il poeta stesso, come già sappiamo, ha definito la poesia «un regno di ossimori». Al riguardo, il testo-campione è però questo, *Sonnet noir* di QSCG, che parte dall'ambivalenza fondamentale di Giudici tra rispetto dell'ordine e volontà di trasgredire, *en poète*, per poi snodarsi attraverso una lunga sequenza di antinomie concettuali (949):

Questa mitezza mia che non disvuota
Il mare dell'insania che mi sfida
A navigarti balba lingua ignota
Accarezzando il sogno che mi uccida

Questa mutezza faticato schermo
Al sempre mio sperando disperare
Essere purgatorio dov'è inferno
Esser mutato quel che torna uguale

Quando più nera è la nerezza mia
E serpe di bugia la verità
Alle mie labbra non creduto reo

Quando supplizio è ruota che disvia
La supplicata resa in empietà
E me stefano in perfido giudeo

Antitesi, ossimori, tutte figure di contrasto, di scontro logico-semantico, ambivalenti, spesso utilizzate per le strategie di travestimento e straniamento messe in opera dal poeta, mediante le quali egli si schermisce e confessa insieme, e che nel frattempo si fanno sempre più incalzanti – ovvero Giudici capisce sempre meglio che per “trascriversi fedelmente” e per essere evidenti occorre «travestirsi» e «camuffarsi»⁴⁸, proprio come

⁴⁷ VERDINO, *Omaggio a «Salutz»*, cit., pp. 295-296.

⁴⁸ Come vien detto anche ne *Gli strascichi e la santità*, incipitaria di RM, p. 447.

nella pantomima finale di *Alla lettera* (426-27): «Capovolgo a capofitto la mente. / Capovolgo le pretese. / Capovolgo le impure attese / Delle mie labili felicità. // E mi maschero. / E mi annullo. / E mi asciugo il cervello fino a farlo scomparire. / E di me dico «egli» – uno che non mi riguarda»⁴⁹.

Si diceva più su di quel leggero *refoulement* che progressivamente investe e scombina forme e contenuti di Giudici da A in avanti⁵⁰. Se ne individuano due modalità concorrenti e contrapposte: con un meno o un più di sintassi, e dunque con una (parziale) resa al disordine o con una (estrema, arcigna) difesa dell'ordine⁵¹.

Già poesie come *Raccomandazioni dall'area depressa* e *Radio Lausanne da Saigon* costituiscono delle parziali novità con i loro versi-frase, che stentano a decollare come discorso e sembrano invece lacerti, brandelli di un discorso mancato, o soltanto accennato. Metodo struttivo che ritorna alla fine di *Sul trespolo* (A), combinato con una serie di anafore che danno un'aria decisamente provvisoria a questi versi, mentre la rima (anche omoteleutica) acquista una funzione più decisamente ludica: «Il muso di bulldog del segretario generale. / Il muso atlantico. Il muso spaziale. / Il musetto volpino del più cretino. / Al muro dell'amore e del dolore. // [...] Sul trespolo eravamo uno. / Sul trespolo eravamo due. / Sul trespolo allocchiti e sepolti. / Eravamo molti» (147).

Questo processo di deformazione espressiva è del resto evidente sin dal primo celebre testo "autobiologico", intitolato appunto *Della vita in versi*, scritto a scanso di equivoci, e cioè una sorta di parodica ripresa

⁴⁹ Dove sembra di vedere in anticipo alcune movenze e "smorfie" del Sanguineti comico.

⁵⁰ Vedi, per esempio esemplare, *Trattando l'ombra come cosa calda*: «Ala del diavolo ala di Dio / Me che diventa io / Io che divento me // Nulla che in me prevale / Mio nemico dio mortale / E semenza d'ogni male // Buio che mi percuote / Ragnatela sulle gote / Contro il Nulla combatto in me // Ala del Diavolo ala di Dio / Me che divento io / Di me stesso mia pietà // / » (OB, p. 280).

⁵¹ In proposito, accanto alla supposta influenza di Tynjanov, non è irragionevole pensare che pure Giudici, *malgré lui*, alla svolta degli anni Sessanta, subisca i contraccolpi della esplosione della Neovanguardia e della situazione socio-storica che l'aveva provocata – e le tracce s'intensificano a vista d'occhio in A (1969) e OB (1972). Si vuole dire che, come per altri poeti già operativi (si pensi ai casi più clamorosi di Pasolini e Montale), anche per Giudici il movimento neoavanguardistico promuove una sorta di sdoganamento e autorizzazione di tutta una serie di comportamenti e usi poeticamente "scorretti".

ad eco delle presumibili più infastidite critiche circa le banalità del suo precedente volume (131):

Ma cosa vuole con questi lamenti questo
qui – le solite la vita in versi
raccontando storie che rincasando
avendo egli una casa ovvero uscendo
questa avendo una porta sulla strada che porta
dove una strada può portare purché
[...] ma cosa
vuole questo con questi la prego riassume
ho da fare concluda mi mandi un appunto
a te questo rosario che le preghiere aduna
ma poi ch'io fui al piè d'un colle giunto.

Ma una poesia ancor più significativa è *I segni della fine*, che mette in scena il proprio contenuto tradotto in parole, ovvero il farnetico del momento finale impresso in una lingua lievemente trafelata, smozzicata, piena di salti e buchi – il tutto a danno della solita irreprensibilità del soggetto. Leggiamone i versi più incriminati: «Coltivo emiplegia, storta bocca, / disconnetto parole e utensili, chiedo / un coltello (per esempio) da bere. / O in un riflesso di vetrina mi so vedere / e subito // farmi ginocchia che male mi sorreggono, / discreto farneticare: l'ammazzo, mi ammazzo, / e uno che mi segua cauto, chiami guardie – ma no, / per dirgli subito poi, è lei che vaneggia. / E io irreprensibile, rispettabile – o // a una dieci di sera / da un artificio precipitare in realtà, / diventare, cullarmi americano ubriaco / e naturali rutti politica fluire, / mio cinema. E in amore...» (A, 210). È il filo logico della poesia che tende a guastarsi, come ad esempio anche in *Durata*, che dopo le solite trafile anaforiche non si conclude neppure, o meglio termina su di una precaria sospensione dell'io: «Altrimenti che cosa potrebbe interrompere. / Altrimenti la prova generale non prova. / Altrimenti braccio e smorfia a che servono. / Intanto che le cose si accadono. / Intanto che si evadono. / Intanto che le cose si succedevano – e io» (A, 222).

Oppure invade i testi l'adozione di un comico puro, come in *Alla Beatrice*, che ovviamente non si può leggere senza pensare al “maltrattamento” che qui subisce il suo modello illustre: «Beatrice sui tuoi seni io

ci sto alla finestra / arrampicato su una scala di corda / affacciato dal fuori in posizione precaria / dentro i tuoi occhi celeste vetro / dentro i tuoi vizi capitali / dentro i tuoi tremori e mali [...] Beatrice – costruttrice / della mia beatitudine infelice [...] Beatrice – dal verbo beare / nome comune singolare» (OB, 245-46). Opera di de-sublimazione che continua imperterrita nel testo eponimo del volume, costruito di distici polimetrici, dove il nome “Beatrice”, simbolo del femminile più spirituale e “auratico”, oscillante tra iniziale minuscola e maiuscola, continua ad essere bersagliato ad ogni inizio di distico, come in una parodica litania, da irriverenti definizioni terra-terra. Di questa “spoliazione”, eccone un assaggio (OB, 326): «O beatrice senza manto / senza cielo né canto. // Beatrice tutta di terra / attraversata in guerra. // Beatrice costruttrice / della mia distruzione felice. [...] // Beatrice fiato e voce / dell’inchiodato in croce. [...] // O Beatrice senza santi / senza veli né oranti. / Beatrice tutta di furore / di febbre e tremore» – non sfuggano alcune riprese testuali tra i due testi, talvolta ossimoricamente antitetiche: «Beatrice – costruttrice della mia beatitudine infelice» e «Beatrice costruttrice / della mia distruzione felice».

Altro esempio da OB, *Pedagogia*, uno dei pezzi più irrequieti scritti da Giudici, tutto giocato su anafore seriali e rime bacciate da filastrocca che sporcano la stilistica del testo, mentre il contenuto è un pressante invito a rimanere con i piedi per terra (dove il martellamento della negazione: «Non mettere il piede in fallo / non metterlo sul vuoto / Non posarlo dove almeno / Non sia una zolla di pieno»), a non cadere nel vuoto («Non mettere il piede sul vuoto / Non posarlo sul fuoco»), a fare attenzione, ad andarci cauti («Non mettere male il piede / Rasenta il muro / Cammina sicuro»), stante il «dolore dell’altra volta», forse causato dall’«amore dell’altra volta». Nell’antitesi tra principio di realtà e principio del desiderio (che peraltro motiva la reiterazione del deittico di luogo: «Qui c’è la stanza / Qui c’è la speranza / Qui c’è il balcone / Qui la prigione»), sembra che comunque non ci sia scampo, se è vero che, forse, tutte le porte danno sul vuoto («Qui il vuoto dell’altra porta»), cosa per cui, fatalisticamente «Si può morire da muti / Tranquillamente seduti» (278-79).

In un’altra coppia di poesie di A, *Ballata della lingua e Biologia*, è perfettamente impressa la situazione generale del Giudici post-VV. Nella prima il poeta definisce la propria lingua specchio fedele quanto prismatico

del suo vissuto e delle sue inadempienze. Il testo è organizzato secondo lo schema dell'elenco, dove si affastellano in serie aggettivale e modale tutte le definizioni più significative inflitte dal poeta alla propria lingua (poetica): *innocente, assennata, puntuale, vulnerata, esitante, lingua di meretrice, liscia lingua guaritrice, militare, voce ridicola dura, elusiva accomodante complice, pietoso velo del vero, ossequiente, sorriso di postulante, muta senza furore, falsa lingua umiliata, mia vita dolcezza flatus vocis*, e per finire «lingua del mio bel paese / guastata nei futili suoni / di vacue clausole / e perfide commozioni». Sebbene mi paia eccessivo parlare di «lingua-corpo»⁵², non c'è dubbio che il poeta scarichi qui tutte le sue contraddizioni, insufficienze e *atouts* “biologici”, chiamandone a testimone e correo la sua lingua poetica.

Biologia è invece un testo assai diverso, assolutamente duale, sia per le forme dell'espressione che per quelle del contenuto. Si alternano infatti strofette fortemente diseguali: in sede dispari, punteggiate da anafore insistite di «Lascialo» seguito da varie quanto astruse azioni verbali (*lascialo fare, gridare, gemere, credere, giurare, partire*, ecc.); in sede pari, strofe, per intenderci, di trascrizione fedele, i cui primi versi, appunto, suonano così: «Descrivimi esattamente la situazione», «Raccontami esattamente com'è incominciata», «Riferiscimi esattamente le sue parole» (e gli altri versi sono dello stesso tenore: «Non celarmi alcun minimo particolare. / Forniscimi gli elementi per giudicare», «Elencami atti e pensieri della giornata»). Le strofe pari e dispari stanno evidentemente le une contro le altre armate: le dispari sono ispirate a un *laisser faire* esistenziale, le pari inscenano una visione del mondo rigidamente programmata, profondamente razionalistica. E a cedere, alla fine, è proprio quest'ultima, data la soppressione della quarta strofa pari, sostituita dai puntini sospensivi, e che lascia campo libero alla vita biologica, non programmata, non irregimentata dal principio di realtà. L'ultima quartina vale da rifiuto di una vita prevedibile e irreprensibile: «Lascialo alle cellule del suo corpo»: che prevalga la biologia sulla biografia, unico modo per resistere e salvarsi, seppur detto con prudentissima doppia negazione: «Solo chi non tenta / di salvarsi non è perduto» (216-17). E così la chimera dell'ordine si rivela alla fine come quel «falso ordine» cui farà esplicito riferimento la

⁵² Come fa il curatore di VdV nell'*Apparato critico*, p. 1442.

conclusione de *I versi* di F: «Un ridere, un ridere / Del falso ordine / Sì che abbia requie il testo e in me il vecchio» (855).

Veniamo adesso all'altra modalità, la cui cifra stilistica è l'uso di una sintassi vistosamente ricercata e artefatta. Di questi «funambolismi sintattici a volte vertiginosi»⁵³, tra i molti possibili testimoni (si rilegga intanto *Sonnet noir* più su riportato), basterà trascriverne un paio dei più attendibili, *La moneta* (MC, 367) e *Contrappasso* (*Lume dei tuoi misteri*, 595):

Provvido dal taschino del panciotto la moneta
 Parsimoniosa estraendo e snocciolata
 Sul polpastrello pensieroso – per cui
 Prontamente ghermendola beata mezzaluna
 Di sorriso correva l'infante
 A comperarsi cosa e lui con un sospiro
 Ancora con un dito per metà dentro il taschino
 E perplesso come ogni vero amore

Dunque proprio alla stessa
 Ora che in quella di quanto pianto remota
 Alba del vino in Meclemburgo vomitato
 Al tavolo della bettola vuota

In conclusione, pur essendo nozione critica comune che Giudici sia stato uno dei poeti che maggiormente si sono adoperati per «avvicinare la lingua scritta a quella parlata, abolendo la loro reciproca estraneità, e [per] amalgamare tessere e materiali linguistici di varia natura e provenienza»⁵⁴; l'osservazione, giusta in sé, andrà però sfumata e chiarita *in re*. Al di là dell'ovvio rilievo, per cui prima (e dopo) Giudici non sono certo mancati i poeti che hanno battuto la strada del prosaico e del parlato in poesia – si pensi ai crepuscolari in blocco e, su tutti, all'ineguagliabile esempio di Palazzeschi; come si è finora visto, la “colloquialità” di Giudici si realizza in modo del tutto particolare: o dentro una lingua in incipiente

⁵³ Parole d'autore, riferite a Saba, in GIUDICI, *La letteratura verso Hiroshima*, cit., p. 261.

⁵⁴ E. TESTA, *Parole a prestito. Schede sulla lingua poetica di Giudici*, in ID., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 111-133, in part. p. 111. Ma sugli aspetti linguistici cfr. anche MENGALDO, *Per un saggio sulla poesia di Giudici*, cit., pp. 354-359.

ebollizione (anafore a grappoli, invocazioni seriali, paratassi, blanda tenuta del tessuto logico); o dentro una lingua avvolgente, intensamente “lavorata”⁵⁵ con iperbati, inversioni, matasse di subordinate, esplicite o implicite (i suoi gerundi), e insomma tendenzialmente classicheggiante – per quanto spesso sporcata, ecco, da improvvisi schizzi di parlato. E se ciò incuba, attenzione, sin dall’inizio, da alcune poesie di VV (per esempio la I strofa della XIV di *L’educazione cattolica*), non c’è dubbio che in seguito il poeta ha sempre più accentuato queste sue modalità stilistiche, instaurando una significativa dialettica tra lingua parlata e torsione stilistica. Strada maestra e marchio di fabbrica, peraltro, pronti ad essere confermati e persino enfatizzati nei due successivi libri, i più sorprendenti di Giudici.

4. In effetti, all’altezza di QSCG, forse Giudici ha già scritto i suoi libri più importanti, un po’ a sorpresa. È infatti evidente che *Salutz e Fortezza*, specialmente la sezione eponima di quest’ultimo, segnano uno stacco, una soluzione di continuità nella produzione poetica del Nostro, e rientrano perciò nella categoria dei libri inattesi, delle sorprese⁵⁶.

In particolare in S l’*intentio auctoris* (e di conseguenza l’attenzione del lettore) è nettamente polarizzata sulle forme dell’espressione. Campeggia, al livello delle forme del contenuto, il «dittator» Amore con tutti i suoi corollari (per diritto e per rovescio: fedeltà e infedeltà, gioie e dolori, malizie e ingenuità, signoria e vassallaggio, fastidio e venerazione); mentre sul piano delle forme il testo viene modulato secondo modalità stilistiche e linguistiche inerenti al sublime. Ma entrambi questi ingredienti letterari (ampiamente vietati in tardo Novecento, se trattati in maniera diretta) sono resi possibili ad una sola pre-condizione, grazie alla mossa preliminare del poeta, che è quella di indossare la maschera antichizzante del trovatore, seppure maschera trasparente attraverso la quale attualizzare e falsificare

⁵⁵ Ricordo che fu proprio Saba a rinfacciargli questa voglia eccessiva di “costruzione” del testo poetico, cfr. *Cronologia*, VdV, p. LIX – e non a caso il numero unico di «Hortus» dedicatogli s’intitola *Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell’opera*.

⁵⁶ Cfr. BÀRBERI SQUAROTTI, *Giudici e l’antifasi cristiana*, cit., p. 30, e S. MORANDO, *Gli occhi della mente e la preghiera «sine murmure»*. *Tracce per la «religione della poesia» in Giovanni Giudici*, in *Scritture contemporanee. Giovanni Giudici*, cit., pp. 247-282, in part. p. 255 – ma v. pure l’*Apparato critico*, VdV, p. 1582.

l'armamentario trobadorico. Trovata davvero sublime, si direbbe, che comporta la creazione di una nicchia letteraria dalla quale il poeta può mettere in opera un falsetto linguistico (e comportamentale) stranito e straniante⁵⁷.

Intanto, com'è noto, il sublime aveva bussato più volte alle porte del poeta. Per sua e nostra fortuna, però, quando Giudici decide di cimentarsi con il sublime, ha nel frattempo rimosso ciò che aveva scritto nel lontano 1960: «Ora mi accorgo che il mio desiderio di “totalità” è la “spia” di una visione tragica [...] Non è stato del tutto un benevolo augurio o complimento quello di N[oventa] che mi ha detto una sera, meno d'un mese fa, che io mirerei al sublime. Eppure non può e non deve non essere così: altrimenti tutto è perduto. Mirare al sublime è mirare alla conquista integrale di noi stessi, di me stesso: giungere al punto in cui non mi tradisco – ogni volta per sempre, una per giorno»⁵⁸.

E difatti il sublime aveva continuato a frullare per il capo di Giudici più volte, com'è dimostrato almeno da due poesie di OB, *Il prezzo del sublime* e *Ciao, sublime*. Ma in entrambe il poeta mostra tutto il suo scetticismo circa la possibilità di riagguantare la condizione “estetica” idonea al sublime – e in particolare nel primo, sconclusionato testo, tutto giocato sull'incontro-scontro tra (non-)potere e (non-)essere (in nome di un impossibile “poter essere”): «Mi domandi se potrai. / Mi domando se potrò. / Io sarò – non sarai. / Tu sarai – non sarò. // Per noi sarà quello che non potremo. / Quello che non saremo su noi potrà. // Non-tu non-io noi-remo. // [...] Io-rò. / Tu-rai. // Il niente // è il prezzo del sublime» (OB, 243). È che verso il sublime Giudici ha tenuto un atteggiamento reticente, ambiguo, chiaramente rispecchiato in un altro testo di OB, dal titolo proverbialmente antitetico, *Mi piacerebbe ma non vorrei essere un poeta tragico*, dove comico e tragico non sono opzioni consapevoli né univoche, bensì vengono combinati e intrecciati in una specie di “naturale” tragicomico (241):

Comico suo malgrado è il colmo del comico.
Spesso patetico fu il comico con intenzione.

⁵⁷ Di «falsetto» ha già scritto VERDINO, *Omaggio a «Salutz»*, cit., p. 292.

⁵⁸ VdV, p. LXVII. Cfr. anche *Se fosse qui*, in *Lume dei tuoi misteri*, p. 605.

Tragico suo malgrado è il solo possibile
esito imprevedibile della commedia.

Non cerco la tragedia ma ne subisco la vocazione.

E allora, quando Giudici decide di affrontare i parametri del sublime, vale a dire del «grande stile»⁵⁹, lo fa a modo suo, iniettandoci dentro tanti di quegli anticorpi da distruggere il veleno del sublime, e così dando vita, specialmente con S, a un sublime sfigurato, una sorta di “sublime comico”, un autentico falso del sublime.

Salutz e Fortezza sono anche i libri della s-personalizzazione del poeta. Qui il soggetto lirico va oltre la dissoluzione polimorfica di *Tu* e, alla lettera, s’estranea, si aliena in un altro da sé, che a furia di tentare il tragico sfiora il comico, “sbriciolato” com’è tra mille contrari – e breve è il passo dallo «zimbello» di II.2 («A voi zimbello in voi di me cercando», 670) al poeta-saltimbanco, come lo stesso Giudici allusivamente suggerisce, calando per un attimo la maschera del trovatore: «Se il morso vostro e assalto / A schivare chissà valga soltanto / Grazioso farmi in qua da saltimbanco» (III.10, 690). E se è vero, com’è vero, che anche questa operazione appartiene alla categoria del travestimento enunciativo (ci si ricordi della sezione di A, *La Bovary c’est moi*), ciò dimostra che Giudici ha maturato nel frattempo una posizione diversa nei confronti del sublime, ossia ha capito che il sublime lo si può affrontare solo per via indiretta, obliqua, rovesciata: lo si può, insomma, soltanto sfidare, parodiare, falsificare.

La donna per il poeta simil-trovatore è il motore della poesia: «Se voi non foste non sarebbe il canto» (III.1, 681), e insieme la destinataria di tanta impresa: «Dunque a voi lascio il premio dei miei stenti / Se Minne altrove chiama / A voi confido stemma ed armatura / Viola e durlindana» (II.4, 672). Con lei, «Minne Midons» sin dal primo verso del poemetto, il poeta instaura uno splendido, teneramente conflittuale *tête-à-tête*, che è pure una sorta di contrasto *in absentia*, a una sola voce, un monologo eterodiretto, scandito e orientato da una presenza muta ma incombente,

⁵⁹ Questione appena riattualizzata, allora, dall’intervento polemico di G.L. BECCARIA, «Grande stile» e poesia del Novecento, in «Sigma», 2-3, 1983, pp. 7-20.

invocata come una madonna medievale, ma spesso trattata come una bisbetica moglie borghese.

Il ventaglio tematico s'incardina intorno al concetto di base dell'amore (coniugale) come una prigione dorata, una gabbia ineludibile, dove si scatenano contrasti, tradimenti (reali o fittizi), ineffabili affinità, dolori e gioie. Il microcosmo del rapporto amoroso diventa allegoria della vita umana, con tutte le sue inquietudini, i suoi crucci, le sue contraddittorie e compensative ambiguità.

Secondo antica tradizione, tutta la potenza d'amore sta dalla parte della donna e di conseguenza il soggetto lirico è in sua balia: «Occhi che a grado vostro / fate di me ora un angelo ora un rospo» (II.2, 670), oppure «Midons che mi disfate e mi tessete» (II.5, 673). Il rapporto è però ambiguo, e tutto è duplice, antitetico, ossimorico, come il doppio ruolo del poeta, insieme passivo e attivo, docile «schiavo» e Virgilio: «A ubbidire creato / A darvi guida e scorta» (IV.3, 695 – ma già in II.1: «Io segreto compare io scolta vostra / Io docile animale», 669), e poi in V.2: «Voi, Minne, essendo Ulisse e invece io / Un vostro non fedele cane Argo», 706; e come Minne, che è contemporaneamente madre e figlia («Onde madre a me siete / Per ciò che foste figlia», III.8, 688). Ma Minne-Midons-Domna è ancora molte cose insieme: «Maestra di enigmi» (I.2, 658), «Guerrigliera di nervi» (V.3, 707) e «Sibilla o fattucchiera» (VII.5, 733), è Beatrice e Laura, è la moglie borghese, è insieme donna di carne e di carta – con l'apoteosi del suo poliedrico *status* nel verso finale di V.4: «Minne Midons Kapò Madre e Maria» (708). Soprattutto nella percezione dell'altro, Minne si sdoppia e triplica, è oggetto d'amore e di eros, sirena assente, maliarda fantasmatica, come in II.4: «Mai fu stella al suo spengersi più pura / Né più carnale al suo sfarsi morgana / Come l'ambiguo raggio / Del volto vostro perla fissa e dura / [...] Se Minne altrove chiama / [...] Se Minne pur non siete / Aprite il chiuso dove mi chiudete» (672), o come in III.1, dove oscilla tra donna reale e fantasma letterario: «Ma siete voi – voi pure che non siete / Voi che in un tempo al vero / E al non vero equalmente rispondete» (681); e infine è vita e morte, come in II.3: «Voi cielo e tomba voi di piombo e d'oro» (670). Figura massimamente cangiante, insondabile, a significare la complessità femminile e le complesse dinamiche amorose: «Per la non voi che adoro

e forse siete» (VII.5, 733), infine Midons assume sembianze e ruolo di carnefice, paragonata ad animali carnivori: «Ordine dei carnivori – felidi / O cànidi di aguzzi denti / Conficcati ai nodi miei dolenti / E artigli da farmi a brani» – anche se con finale smascherante: «Absit iniuria salvo il vostro / Midons – bel culo imperiale» (II.8, 676).

Carnefice e vittima, dunque. Si legga infatti da III.2: «Midons morbidamente vi tradisco / Quando a un tornado vostro di furore / M’incartoccio mi piego e m’appiattisco / Rispondo sic et hoc / Mi genufletto e abiuro peccatore», fintantoché non s’intravede dietro Minne e il poeta il fantasma del rapporto (erotico) madre-figlio: «Vi sbircio infante a madre / Pube e nube vi spio» (682); e poi dal pezzo successivo: «Dal reame di ceneri / Midons, mi fingo vivo [...] Sono il mite mucchietto sussurrato / Scherzo di voi smarrita / Mi sperdo al rosa delle vostre dita»; e ancora da V.3: «Spine e veleni – perdura / Vita inferma di paura: / [...] Voi di malizie assai più che un capello / Guerrigliera di nervi! / O sola compagnia che crudamente / Di me sbocconcellato vi nutriste / Graziose zanne il più di buon sapore / Nel branco dei miti servi – / Fil di seta coltello / Che mi tagliaste m’apriste / La pancia, il cervello» (707) – dove ancora una volta s’insiste sul dato caratteriale della mitezza e della remissività autoriali (e qui di nuovo risuonano “smorfie” del Sanguineti comico). Fino al passaggio cruciale, dove tutto si capovolge e si ambigua, anche la figura della dolce aguzzina: «A voi mi capovolgo in vostro omaggio – / Reo quanto più fedele / Matto quanto più saggio: / Così siete il dolcissimo mio fiele / La volatile chiave del passaggio / Un’altra ancora diventate / Voi che di me il contrario di me fate» (v. anche V.2, V.3 e V.8)⁶⁰.

In questa giostra (di evidente ascendenza sabiana, ma con forti echi del secondo Montale e dell’ultimo Caproni) dei contrari e delle antitesi⁶¹ («E siete squadernata, siete aperta / Voi che m’imprigionate prigioniera», II.7, 675) e degli ossimori («Preso nell’oculare / Della perfetta vostra carabina / A cannocchiale / [...] Fu ogni fuga prigionio / Ogni salvezza rovina», IV.4, 696)⁶², s’intravede, in controluce, la sagoma inconfondibile del poeta, che

⁶⁰ Il motivo della “capriola” recupera l’analogia mossa finale di *Alla lettera*, qui citata in 3.1.

⁶¹ Dove emerge di nuovo quella sostanza eraclitea che abbiamo richiamato all’inizio di questo lavoro.

⁶² Ma il culmine si trova in F, 28: «Potessi sapere / Da morti come si vive» (p. 892).

ovviamente occhieggia dietro la maschera provenzaleggiante. Si va dallo schizzo confessionale di V.5 che rimanda alla educazione cattolica e passi limitrofi: «Io garzone perfetto / Compunto quondam chierichetto» (709), alla proverbiale estraneità dell'intellettuale: «Io pergamena – e inchiostro» (V.10, 714), al soggetto comicamente erratico e dilaniato tra mille incertezze e paure, infante che si aggrappa alla «zattera» (variante del motivo dell'«ampàro») di Minne: «Zattera, Midons, e mercurio – / Precipite di sfere, rotolò / Ubi consistam della / Mia sbinariata vita / Tra incerto e incerto contrario!» (VI.9, 725), fino al groviglio psico-antropologico dei ruoli di fine VII.6: «Maternalmente per la cruda guerra / Infante io padre vostro in cielo e terra» (734), e al conclusivo, circolare sogno erotico di reinfetazione che, presentato sotto veste ludica, sigla quasi per intero VII.3 e l'intero poemetto (731)⁶³:

Ma ancora più quel giuoco che fingevo
 Essere dentro il sogno che premevo
 A voi la guancia in voi stretta la testa
 All'alvo onde pertugio è di floresta –
 Se mai per naturale
 Capovolta burella
 Il contrario d'un nascere inventare
 Assunto a pancia e stella:
 Là dove pur ben desta
 Mi propiziate entrare
 Madremente complice canestra

Nel *Lais* conclusivo il poeta getta la maschera e torna a parlare di sé direttamente, fuor di metafora provenzaleggiante e di «leggiadra non saputa lingua» (II.7, 675) o di «plana lingua romana» (VI.3, 719), dedicando la prima decade agli oggetti di una vita e la seconda all'approssimarsi della morte, come già in VII.10. In questi ultimi due pezzi si coglie il senso complessivo, quasi testamentario, di S. Amore come eros, dolore, dolcezza, frustrazioni, viscerali complicità e contrasti: dopo tanta variegata giostra, tutto passa, trionfa il senso amaro della fine, proprio come nei versi con-

⁶³ Il motivo della reinfetazione si trova già toccato al volo in *Pancia (II)*, OB: «Pancia – dentro la quale / io voglio tornare» (p. 308).

clusivi di entrambe le poesie: «Nel mucchio – via nel mucchio / Dolci cose inaudite» (738), «Rifanno ordine vi scoprono inutili / Commentano – erano suoi» (741). Lo stesso quieto rassegnato senso di vuoto e inanità che connota quest'altro verso di *Un tardo colloquio*: «Tutta baci riparte la vita senza di noi» (QSCG, 948). E forse è proprio vero che, come aveva già scritto in OB, «Il niente // è il prezzo del sublime».

4.1. L'architettura strutturale di S è nota: sette sezioni di dieci pezzi di quattordici versi ciascuno (falsi sonetti "selvosi") per un totale di 980 versi, più il *Lais* finale composto da due strofe di dieci versi ciascuna, in modo da arrivare ai mille tondi. Questo rigore strutturale ricorda da vicino, naturalmente in minore (per quantità), la *Laus vitae* dannunziana: ma, ben diversamente da quella, è una cornice posticcia, calata dall'alto, che ingabbia il franto e il dissociato, le «briciole» di una, anzi due esistenze.

I versi sono interamente metrici, dal trisillabo all'endecasillabo nei capitoli di S⁶⁴, ma con netta prevalenza di endecasillabi e settenari, fittamente innervati di rime e figure fonologiche. Anzi, le rime sono spesso (quasi) strutturanti, come ad esempio in II.4 e in V.7, e talvolta ecolaliche, come in V.5: «Non stravolga sul tavolo tovaglia / Bei calici stoviglia / Cortese avita vostra paccottiglia / Per sfregio per fendente di plebaglia / E cruda voi remota madrefiglia: / Vi scelgo – mia fatale[: fe-rale] / Orfanità[: aldilà]» (709). E ancora a livello rimico, giova segnalare due particolari configurazioni: la para-semantica sequenza di quasi-rime di V.10: *morTo-corPò-riPosTo-inchiosTro*, assieme a questa strana rima "a specchio": *vOCE-ECO-crOCE* di VI.3. A livello di orchestrazione fonologica del testo, inoltre, si notano insistiti procedimenti allitterativi e paronomastici, come ad esempio in III.9: «stralunando straparlate / stravista», o in V.8: «Mia geenna e caienna, mia caieta», o in V.9: «Riccìa ricciolo bricolano / [...] Brucarsi brulichò».

Tutta la singolare forza straniante del poemetto si gioca ovviamente a livello linguistico, grazie a quelle «Parole trapassate» cui il poeta fa espli-

⁶⁴ I doppi settenari, segnalati da Zucco nell'*Apparato critico* (VdV, pp. 1588-1590 – cui peraltro si rimanda per una puntuale descrizione metrica) sono utilizzati soltanto nel *Lais* conclusivo: «Pronta a fissarvi in segni | spettri che volitate» (in verità accanto ai doppi ottonari: «Oggetti che sapevate | il caldo della mia mano?», p. 741).

cito appello all'inizio di I.10 (666), e dunque mediante la creazione di un linguaggio falso antico. Lessico, sintassi e stile sono intenzionalmente alti, talvolta aulici, e tuttavia frammisti con elementi allotrî, di linguaggio comico. In primo luogo la sintassi, ardua e difficile, quasi propria di un post-moderno *trobar clus*. Inversioni iperbatî ipotassi coazioni ritmiche e *concinntas*, la marcano a fondo, dando vita a giaciture sintattiche fortemente artificiali, spesso classicheggianti, che pertanto intensificano uno dei tratti salienti della stilistica di Giudici. Due soli esempi, da IV.6 e V.6, di queste «“strette di stile”»⁶⁵ (698, 710):

O come per effigie e in artificio
 Ago arroventi a fumida candela
 Occhi forando e membra
 Megera che insaevisca
 Su anima vagante e forestiera –
 Io tremo far su voi del mio supplizio
 Vendetta che persona non intenda:

Quello io sia che in fuga fortunosa
 Un muro di salvezza avrà passato
 E alla scomposta torma
 Che d'inseguirlo cessa polverosa
 A misurarla infine s'è voltato –
 Indenne temerario
 Il cuore tartassato
 Dal futile scappare confortando
 E pur la fronte a tergido sudario:

Strette stilistiche e preziosità lessicali (si noti il dantismo *forando*, il latinismo *insaevisca* e gli aulici *torme* e *tergido*), alle quali vanno aggiunti i molteplici forestierismi, da parole singole (*Lichtlein*) a brevi sintagmi («Ah, vous vomir!») a versi interi («Neboj se, maminka se vrátí»)⁶⁶. Queste caratteristiche, sommandosi alla rigidità strutturale più su segnalata, opa-

⁶⁵ G. GRAMIGNA, *Un poeta parla alla sua amata*, in «Corriere della Sera», 4 ottobre 1986 – ma v. anche Id., *La Fortezza di Giudici, ovvero la sua forza, la sua resistenza e la sua prigione*, ivi, 22 aprile 1990, dove scrive di «genio del *raccourci* proprio a Giudici».

⁶⁶ In lingua ceca in fine di V.2, p. 706. Per la spiegazione cfr. la Nota dell'autore a p. 743.

cizzano il testo, distraendolo da una comunicazione “facile” e immediata e dandogli quella patina di “anticato” e di “stranito”, che resta il suo fascino e pregio maggiore.

Con tutto ciò, non credo si possa parlare di «evidente plurilinguismo»⁶⁷, bensì di una tensione linguistica giocata su contrasti stridenti, e che perciò giustifica la nozione di «espressività linguistica» richiamata ancora da Marco Forti⁶⁸. Innumerevoli gli esempi sul piano alto del lessico (dove i dantismi imperversano): *Èffeta*, *abutisce*, *sèdulo* (e *sedulità*), *impètro*, *madore*, *durlindana*, *errabonda*, *lucerna*, *conno*, *flugello*, *fellonia*, *fiede*, *penitenziaria*, *fallato*, *infuio*, *latomia*, *latèbra*, *in cò* («dell'albero»), *Dislucubrando*, *carìbo*, ecc. Ma sull'altra faccia del materiale linguistico, altrettante locuzioni di lessico umile e schizzi di parlato contaminano le pagine del poemetto: «mi trattaste da cane» (I.5, 661), «Midons – palla-al-piede» (I.9, 665), «Cavalcare alla morte / La tigre – che siete voi» (I.10, 666), «L'ometto domenicale» (II.6, 674), «la vostra ira-di-dio» (685), «Anzi che stralunando straparlate / stravista» (III.9, 689), «spacca il capello» (IV.2, 694), «fruscio di pelo» (IV.5, 697), il «bel culo imperiale» più su citato, *paccottiglia*, «Di due, non so, dita in gola» (V.8, 712), *Quiproquò*, ecc.⁶⁹

Il centro di gravità del poemetto e del soggetto orante è dunque precario, sbilenco: oscilla, appunto, fra tragico e comico, come ad opera di un saltimbanco dal «cuore tartassato». Anche per ciò, per questa sua filigrana tragicomica, oltre che per il valore testamentario e per la straordinaria *performance* di stile, S è in definitiva un'opera che credo possa stare accanto al *Novissimum Testamentum* di Sanguineti (che lo precede di qualche anno e che qualcosa gli avrà pure prestato). Due testi così diversi tra loro, (falsamente) aristocratico questo quanto (falsamente) plebeo quello, eppure entrambi esemplari di come si possa in tardo Novecento ancora parlare di vita, di amore e di morte in poesia.

⁶⁷ Come invece fa il pur perspicuo M. FORTI, *Vita, «commedia», esperimenti in versi*, in ID., *Tempi della poesia. Il secondo Novecento da Montale a Porta*, Mondadori, Milano 1999, pp. 310-322, in part. p. 316 (ma dello stesso avviso anche A. BALDUINO, per cui cfr. *Apparato critico*, VdV, p. 1582).

⁶⁸ FORTI, *Vita, «commedia», esperimenti in versi*, cit., p. 319.

⁶⁹ E ancora i forestierismi attualizzanti come *stop*, *laser*, *match*, già segnalati da VERDINO, *Omaggio a «Salutz»*, cit., p. 296.

5. Anche la sezione eponima di F è un poemetto di pezzi, di frammenti, incardinati intorno alla condizione socio-esistenziale della prigionia, sottile *trait-d'union* tra S e F⁷⁰, dove essa si polarizza, tematizzandosi. Il soggetto poetico appare prigioniero di una “fortezza” kafkiana, onnipervasiva, che sta in ogni luogo e in ogni tempo ma soprattutto *in interiore homine*: «Ai miei ho ordinato di stargli addosso / Non con mani e catene / ma giorno e notte nei pensieri suoi fare nido / Che svuotato si arrenda: / Fotografargli dentro la testa⁷¹ / Abbiamo provato – era tutto / Fili di ragno e foresta» (F, 36, 900)⁷² – a conferma che il soggetto messo in scena da Giudici ha ormai interiorizzato la condizione labirintica (rizomatica: «Fili di ragno e foresta»).

Ma “fortezza”, com'è noto⁷³, è anche altro. È la forza, la virtù grazie alla quale il prigioniero “resiste” pur dentro quel labirinto immateriale («Egli lo sa – la sua carta è resistere / E non ha chi l'aspetti a un caldo desco di casa», 41, 905), ed è anche, senza mezzi termini, la capacità della poesia di tessere l'estremo filo di analisi conoscenza e verità, in definitiva l'estremo collante di un io franto e disperso: «Dissi chi ero e vi prego prendetemi / [...] Volevo un luogo dove svelarmi / Con voce calma rielencare i miei frantumi» (20, 884). Chi è «carceriere di se stesso» può pronunciare «pazze parole» («Balbettamenti nessun indizio di senso / Quasi lui si rivolga / A specie d'una lingua non più lingua / Scavata su dai secoli del cuore», 19, 883)⁷⁴ – ma per salvarsi davvero non c'è che la morte: «Cafarnao d'un cervello – / Non c'è grazia se non muori» (25, 889).

Il “sublime” di F non è in falsetto come quello di S, ha bensì una tonalità seria, tragica, plurifocale (grazie alle tante voci parlanti), davvero

⁷⁰ Benché «Riferimento parodico del monologhetto [sia] la vicenda di Attilio Regolo» (cfr. *Apparato critico*, VdV, p. 1658), ottimo ponte di passaggio tra S e F è il senso complessivo di *Andare a Roma* (F, p. 845) e in particolare il verso «Cantando prigioniero tuo e usignolo», che non a caso riecheggia un passo di S, VI.8, «Se di silvestre passero usignolo / Fu supplicante fato / Essere io nel pugno vostro stretto», rivelando così l'allusione al privato contenutavi.

⁷¹ Riprende il verso finale di *In regola* (RM), qui citato alla fine di 3.

⁷² V. anche la 25: «E lui di essa sia primo architetto / Prigione non nel senso stretto / La sua più che del corpo / Dell'intelletto» (p. 889).

⁷³ Cfr. in particolare C. DI ALESIO, *Parlare 'in linguis': per una lettura di «Fortezza» di Giovanni Giudici*, in «Hortus», cit., pp. 82-89.

⁷⁴ Credo che anche la 38 tratti della inadeguatezza delle «parole».

“postuma”, come in presenza di «questa infinita paura», che sarà di nuovo quella della morte se è vero che il prigioniero subito dopo esclama «O ingordo cielo dentro il quale m’inabisso / O mie mani aggrappate all’aldiquà onde sei viva» (15, 879 – a rincalzo della «paura» leggi la 33, 897). E forse anche perciò le strutture formali di F sono più lasche, dalla metrica⁷⁵ alle sequenze rimiche (dove pure si segnala la raffinatezza di un’altra rima a specchio, in un pezzo peraltro rigidamente rimato: *CorPo: PorCo* – 25, 889), mentre il lessico presenta poche occorrenze colte (*solezza, sòmmoli*, «trine d’aria»), non recede l’uso dei forestierismi⁷⁶ e la sintassi appare meno “costruita”, più libera (27, 891)⁷⁷:

Subito un pio squittire d’implumi
 Da remoti nidi ma poi
 Tonfi e tonfi sulle assi del soppalco
 Abbiate requie invoco
 Almeno per queste ore –
 Erinne d’uragano spada infine vibrata
 Stammi lontano fèrmati:
 Blatta sul pavimento scappo qua e là
 Aspetto lo scricchiare delle mie costole:
 No – non soltanto visioni
 Alba inchiodata e lume violetto
 Nel laido ospedale
 Mostrami a chi inginocchiarmi

Con QSCG Giudici ritorna invece al filone più noto, quello, per intenderci, di VV, e torna dunque alla punteggiatura, al ben noto anda-

⁷⁵ Anisostrofismo, dagli otto versi di molti pezzi ai ventisette di 35, e misure che variano dal solito, raro trisillabo ai versi composti, ad esempio, di 32 (p. 896): «Riunita la breve famiglia | e intorno uno sbriciollo / [...] Breve è pure la scena | al centro della quale sta» – ma quest’ultimo è un perfetto esametro, 7+9. Segnalo peraltro questo prezioso endecasillabo a cornice sdruciola, per così dire: «Trepidi tuoi sotto la maglia sòmmoli» (15, p. 879).

⁷⁶ «Amaritudo senectus», «Flügel, fliegen», «Bouge pas, bouge pas» – ma v. in particolare la 34, p. 898.

⁷⁷ Anche se ci sono pezzi che ripropongono una sintassi scorciata, ellittica: «Prima e più d’ogni altra / Usuale cautela tagliargli / Canali vie spiragli di pensiero / Al sospetto che appena un vizio di visione / Dove il nero è più nero / In questa progione lo chiuda →» (5, 869).

mento “narrativo-confessionale”, per usare due aggettivi di Marco Forti⁷⁸, e insomma a una poesia marcata dal predominio delle forme del contenuto. Basta leggere un paio di strofe da *Sotto il volto*, con il poeta prima intento al rito del caffè mattutino, poi preso nella solita giostra quotidiana («uscire / Al quotidiano ufficio rincasare / Reduce di pensosi negozi») e infine di nuovo ritratto in abiti domestici (981-82):

Remoto ieri, però eccomi oggi
 Yesman completo – «sì, subito!» come una serva
 Negli anni Trenta in casa di minimi impiegati
 Povera più di tutti
 I poveri innocua bestiola – macché poeta e poeta!
 Risciacquo i piatti, ti aiuto a piegare un lenzuolo
 La colpa è mia se non combacia agli orli
 [...]
 «Io non sto bene ancora, non starò
 Mai più bene» – è tardi per entrare
 Dentro ogni gesto tuo di quarant’anni
 Dove fu amore vero il trafficare
 Ad accudirmi a farmi cena e pranzo
 Tenuti a bada i figli per lasciarmi recitare
 A me stesso una vita di romanzo

E così, come si è visto, ricompaiono anche le strofe-argine: quartine quintine e tutte le altre, tra cui le immancabili settine. Ma già in QSCG cominciano a riemergere i fantasmi di D’Annunzio e Ungaretti. Il componimento intitolato *Isole*, infatti, prima dello scioglimento dialogico-prosastico della quartina finale, si svolge tutto a ridosso delle prime due strofe del *Meriggio* dannunziano per poi cedere il passo non tanto all’Ungaretti di *Isola* (che pure fa sentire la sua influenza) quanto a quello modularmente “ermetico”, direi quasimodiano (vedi gli ultimi due versi). Leggere per credere (971):

Al non irraggiungibile orizzonte
 Settembre scioglie le foschie riappare
 Livorno consueta e a noi di fronte
 La Gorgona posata in mezzo al mare

⁷⁸ FORTI, *Vita*, «*commedia*», *esperimenti in versi*, cit., p. 313.

Ma lenta già riaffonda all'invisibile
L'Elba e con lei Capraia e Capo Corso
E fantasmi di più remote isole
Inghiottite dal cielo sorso a sorso

Dopo QSCG si apre la stagione conclusiva di Giudici, che non porta a mio avviso novità di rilievo tranne il fatto che in alcune poesie egli sembra occhieggiare al sublime autentico, mediante sintagmi e locuzioni più turgide, metafore astratte, allusive a modelli tanto famosi quanto ormai compromessi. Basta già scorrere le prime liriche di *Empie stelle* per essere colpiti da questi schizzi di sublime linguistico: «si appalesa», «a ogni / sillaba trasalisci»⁷⁹, «Di quel barluminare»⁸⁰, «stupefatta fronte», «Insospettata preda / Per il cerbero ingordo» (ma qui subito corretta dai due versi seguenti: «Un fico gettò a terra / Spinto in là col bastone», *A porta inferi*, 1034), fino a quest'altra quartina finale di *Coelestia corpora*, dove l'*Isola* ungarettiana stavolta sembra fungere da guida finanche lessicale (1037):

Coelestia corpora
A un perenne transitò scesi
E brancolanti dita fino al lambirsi
Stupirsi un poco schivi...

E poi ancora, altri sparsi schizzi: «Blanda affondata spina / Nel fianco delle notti d'occhi aperti / Ti chiedo se mai fu / Tuo avermi il non averti» (*Spina*, 1041 – dove parrebbe risuonare anche l'eco delle fulminee paradossali antinomie dell'ultimo Caproni); «stupito sguardo», «simulacri di cenere», «lampi d'infinito», fino al “madrigale” *Amore dei vecchi*, che forse segna il culmine di questa deriva verso una lingua un po' troppo “preziosa”, vocativa, astrattizzante (1048):

In una gloria di sole occidentale
Vaneggi, mente stanca:

⁷⁹ Sebbene anticipato dal «trasalisci» di S, I.4 (p. 660, per di più in rima con «abutisce»).

⁸⁰ Sebbene anticipato dal «Barluminando» di F, 30, p. 894.

Inseguito prodigio non si adempie
Nell'aldiquà del fiore che s'imbianca

Ma tu, distanza, torna a ricolmarti
Tu a farti terra in questa ferma fuga
Mare di nuda promessa
Ai nostri balbettati passi tardi

E tu, voce, rimani
Persuàdici – un poco, un poco ancora
Nostro non più domani,
Usignolo dell'aurora

Dario Tomasello

GIUDICI, LA QUARTA GENERAZIONE E IL CANONE

Il problema di una “giovane poesia italiana” ha certamente radici più remote di quelle che possa misurare la stagione pur convulsa del secondo dopoguerra in cui si colloca il romanzo di formazione di Giovanni Giudici. Tuttavia, lo spartiacque rappresentato dalla fine del secondo conflitto mondiale, esibisce un divario incolmabile, ben al di là dei calibrati distinguo di Chiara ed Erba: «E il '45 non è stato una data letteraria [...] la poesia non usa procedere per collettivi salti nel vuoto, in concomitanza con eventi di grande o minima portata storica: i suoi balzi in avanti, quando non siano l'effetto delle isolate scoperte dei singoli, si preparano nel silenzio della privata storia d'ognuno che è o sarà di tutti»¹.

All'intimità silenziosa e preparatoria appartiene anche la storia privata di un Giudici, reduce in quel frangente dal proprio esordio (*Fiorè d'improvviso* era uscito nel 1953, a sue spese, per le Edizioni del Canzoniere).

Che qualcosa si stesse preparando in quella stagione controversa, era ravvisabile financo nella nota di Luciano Anceschi alla presentazione del *milieu* lombardo:

Vorrei dire subito che *Linea lombarda* entra a fatica in una nozione siffatta: di fatto essa tende a cogliere un movimento particolare della poesia: Non già la maturità di un tempo anzi proprio il momento della formazione².

Qualcosa lievita nell'esigenza così fortemente sentita, pervasiva, di mettere a fuoco un nuovo orizzonte della poesia italiana in una

¹ P. CHIARA e L. ERBA, *Prefazione a Quarta generazione*, Magenta, Varese 1954, p. 11.

² L. ANCESCHI, *A proposito di «Linea Lombarda»*, in ID., *Autonomia non è indifferenza. Scritti dal 1929 al 1963*, Raffaelli, Rimini 1997, p. 394.

prospettiva che, non senza equivoco, sovrapponga ragioni ideologiche e anagrafiche. L'interrogativo inaugurale della prefazione di Erba e Chiara («Esiste la poesia dei giovani in Italia?»)³, non fa che ribadire compiutamente l'urgenza. L'insofferenza nei confronti dello *status quo* produce nelle nuove generazioni una dinamica oscillante, incerta tra i fremiti di una vocazione irresistibile all'accoglimento grave delle proprie responsabilità e uno spicioso, aristocratico, disgusto:

Fu in un tale deserto che la giovane generazione si trovò, per così dire, proiettata, fu in tale squallidissima terra (la terra dove la verità sembra rivolgersi contro la vita, dove l'assoluto confina con l'assurdo, dove la gnosi diviene inevitabile autofagia...) che essa attese alla propria sopravvivenza⁴.

Quando Giudici interviene, a proposito della “quarta generazione” su «L'esperienza poetica»⁵ di Vittorio Bodini, s'inserisce, dunque, da un lato nel vivo di una polemica⁶ riguardante il superamento dell'ermetismo

³ CHIARA e ERBA, *Prefazione a Quarta generazione*, cit., p. 7.

⁴ *Ivi*, p. 12.

⁵ G. GIUDICI, *Soltanto accettando il passato, potremo mutarne il senso. Argomenti per «Quarta generazione»*, in «L'esperienza poetica», n. 3-4, luglio-dicembre 1954, pp. 54-58.

⁶ Cfr. V. BODINI (*Quarant'anni di poesia*, in «L'esperienza poetica», 1, gennaio-marzo 1954, pp. 17-30), recensendo l'*Antologia* di Anceschi e Antonielli, aveva accusato Macrì di essere rimasto fedele alla generazione ermetica di cui «credeva» che potessero «persistere» esperienza e definizione «col semplice mutamento d'etichetta in quella di neo-simbolismo», p. 24. Macrì aveva sapidamente replicato (cfr. O. MACRÌ, *Di un complesso «generacional»*, in *Id.*, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Vallecchi, Firenze 1956, pp. 406-411): «L'ultimo caso di evasione dal corpo e dall'anima della anzidetta generazione è quello di Vittorio Bodini [...] Se altri esiste, che si è scaldato e pasciato al cibo e al fuoco di quegli anni, che per l'esperienza ermetica [...] s'è macerato e l'ha perfino diffusa in provincia e all'estero, è questi proprio Bodini. Il cui ultimo esito poetico concreosce senza soluzione sulle prime prove», p. 407. Ancora Bodini rivolgendosi al «Capo del Personale ermetico»: «[...] Nella nostra presente inimicizia fraterna [...] dirò non per fargli dispetto, né per modestia, ma solamente per ristabilire le proporzioni, che nell'esperienza ermetica io fui un personaggio di terzo e persino di quarto ordine», V. BODINI, *Risposta a Macrì*, in «L'esperienza poetica», 3-4, luglio-dicembre 1954, p. 77 e sgg. La controreplica di Macrì investì direttamente il metodo delle generazioni e dell'antologismo: O. MACRÌ, *Chiarimento sul metodo delle generazioni*, in *Id.*, *Realtà del simbolo*, Vallecchi, Firenze 1968, pp. 465-472, già in «Il Caffè politico e letterario», maggio 1955, pp. 23-24. Cfr. inoltre O. MACRÌ, *Teoria letteraria delle generazioni*, a cura di A. DOLFI, Franco Cesati, Firenze 1995; L. TERRUSI, *Vittorio Bodini contro Oreste Macrì: storia di una polemica letteraria*, in «Critica letteraria», 1999, 104, pp. 521-547.

(in cui le funzioni “generazionali” di Macrì potevano ambigualmente sia servire alla causa degli ermetici che degli antiermetici) e dall’altro nella dimensione «privata» della propria biografia poetica, provvisoriamente esclusa sia dai circuiti “terzo-generazionali” che “quater-generazionali”⁷.

Si trattava di intravedere una possibilità di maggior dinamismo, di scardinamento di una *vulgata*, destinata a reiterarsi numerosamente nei repertori di quegli anni, come nel caso, per esempio de *La giovane poesia* (a cura di E. Falqui, Colombo, Roma, 1956): «Gli *input* sin qui raccolti portano, infine, Enrico Falqui, all’interno di *La giovane poesia*, antologia di taglio generalista a confermare massicciamente il canone fin lì formatosi, dando spazio a tutti i poeti statisticamente indicabili come “canonici” [...]»⁸.

L’indagine di Giudici evidenzia, appunto, la caratura contraddittoria della poesia italiana post-ermetica o di *quarta generazione*, in seno alla quale Giudici non sarebbe comparso direttamente, ma della cui atmosfera fu, in effetti, partecipe sebbene alla distanza, in tralice, in una posizione privilegiata per negoziare un proprio statuto poetico.

Da qui l’atteggiamento oscillante, ambiguo, come di chi possa accreditarsi, attraverso la recensione, come voce certamente discorde rispetto all’orientamento di Macrì, ma per ragioni legate non tanto all’appartenenza all’una o all’altra fazione, quanto per la necessità di individuare un profilo che lo rappresenti in modo adeguato:

Il criterio delle generazioni anagrafiche può d’altra parte dar adito al pericoloso equivoco di stabilire una successione di superamenti, tale – per intenderci – da far ritenere che le pur rispettabili esperienze, poniamo, di un De Libero o di un Sereni abbiano superato nel tempo l’esperienza di un Montale; o che l’esperienza di Saba abbia alcunché in comune con quella di un Ungaretti accasato (con piena soddisfazione dell’ufficiale di stato civile) nella stessa

⁷ «È evidente che quel che era in gioco per tutti, in quel singolare dialogo a distanza, era il giudizio sulla nuova poesia (successiva al ’45); negativo per Macrì, possibilista per Anceschi, sostanzialmente positivo per Erba» (A. DOLFI, *Percorsi di macritica*, Firenze University Press, Firenze 2007, p. 106).

⁸ S. DE NOBILE, *L’antologia mancata. Riflessioni sul canone della poesia neorealista*, in *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, a cura di G. QUIRICONI, Bulzoni, Roma 2011, p. 268.

generazione. Il criterio delle generazioni può d'altro canto rivendicare una certa validità quando le date dell'anagrafe si trovino a coincidere con le date di effettivi e profondi rivolgimenti nella storia della poesia; rivolgimenti però che non si attuano dall'oggi al domani e nemmeno, in molti casi, nello spazio di soli quarant'anni e che comunque non sono definibili se non in una meditata prospettiva a posteriori. Come dicevamo, crediamo che meglio sarebbe (pur non rifiutando del tutto il criterio delle generazioni come semplice espediente d'uso pratico) cercare di ricostruire nella poesia italiana di questo secolo i vari filoni ascendenti o discendenti (a seconda del punto di partenza che si scelga) [...] Sembra dire il Macri che lo svolgimento di almeno due «generazioni» prima della quarta (quella di Montale, Fallacara, Quasimodo ecc. e quella di Luzi, Caproni, Bertolucci, Sereni, De Libero ecc.) deve ritenersi tutt'altro che esaurito [...] A parte la particolare influenza esercitata da Montale che continua a imprimere oggi più di ieri il segno della sua presenza sulla poesia dei giovani, è certo che per i giovani di adesso – *moins et plus de trente ans* – si ripresentano con urgenza e con interesse davvero singolari le esperienze di alcuni della cosiddetta «prima generazione»: Saba da un lato e, con forse più viva prepotenza, Sbarbaro e Jahier [...]

«Quarta generazione», con i suoi presenti (a buono e a men buono diritto) ed anche con i suoi assenti, è comunque la testimonianza (anche incompleta) di una poesia vitale, in cui i testi definitivi sono (e qui entrano le ragioni anagrafiche) in assai minor misura dei semplici esperimenti e, fra questi ultimi, i validi sono in assai maggior numero dei non validi. È il sintomo di una buona salute poetica, alla quale è toccato in sorte, purtroppo, di assistere i rivelatori di una salute (quella del nostro tempo) tutt'altro che buona⁹.

Non a caso, a un anno esatto da questo intervento militante, all'uscita della sua silloge *La stazione di Pisa* (Istituto Statale d'Arte, Urbino, 1955) il poeta ligure aveva ricevuto, attraverso la corrispondenza epistolare, il convinto sostegno di Erba e di Sereni.

Il primo, il 7 giugno 1955 scriveva: «con libri siffatti si capisce che i dieci squallidissimi anni del dopoguerra stanno per finire». Sereni d'altra

⁹ GIUDICI, *Soltanto accettando il passato*, cit., pp. 54-55.

parte aggiungeva in una missiva non datata ma risalente comunque ai primi mesi dell'anno: «Caro Giudici spero che non avrà pensato male di me. Io invece ho pensato bene di lei leggendo *La stazione di Pisa*. Per me è stata del resto una conferma rispetto a quanto già sapevo attraverso il precedente quaderno del "Canzoniere"».

La salute, già «buona», della poesia di Giudici vive la convalescenza della propria epoca «tutt'altro che buona» e questo si traduce spesso nello spazio sospeso di un interminabile tempo di attesa¹⁰ in cui l'io sembra imprigionato, catturato in uno spazio purgatorio¹¹, laddove il «cuore» misura in un'accezione pascaliana¹², probabilmente mutuata da Ungaretti («non batte più il tempo col cuore / non ha tempo né luogo»)¹³, la sua centralità (quasi fuori dal tempo): «puro palpito / non misura di tempo, era il mio cuore»¹⁴.

Il lavoro di Giudici sta, al di là delle apparenze di un suo presunto dantismo¹⁵ o anti-petrarchismo, tutto inscritto nell'alveo del Canone

¹⁰ Giudici intitola significativamente *Un'attesa infinita* un paragrafo centrale della raccolta di riflessioni *Andare in Cina a piedi*, cit., p. 39.

¹¹ A proposito di uno spazio limbale come luogo privilegiato per la poesia di Giudici cfr. C. OSSOLA, *Giovanni Giudici: «L'anima e il nome»*, in G. GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. XIII.

¹² Nella *Cronologia*, curata da C. D'ALELIO, per i Meridiani si rileva all'altezza cronologica del 1954: «Legge la *Vita* di santa Teresa; rilegge Sbarbaro, Péguy, Tozzi, san Paolo (*Ai Corinzi*), Eliot (*The idea of a christian society*), Pascal» (GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. LX).

¹³ G. UNGARETTI, *Annientamento*, in ID., *Vita d'un uomo*, Mondadori, Milano 1969, p. 30.

¹⁴ GIUDICI, *Qui la mia prima attesa* in ID., *La vita in versi*, cit., p. 1280.

¹⁵ N. GARDINI, *Considerazioni sullo stilnovismo novecentesco: il modello della «Vita nova»* in «Italianistica», anno 2000, n. 3, pp. 445-450. Secondo Gardini, il modello stilnovistico, in particolare quello della *Vita nova*, in contrapposizione con quello petrarchesco, trova i suoi epigoni novecenteschi in poeti che nei versi raccontano la loro vita; è il caso di Eugenio Montale, Umberto Saba e Giovanni Giudici, dei quali vengono richiamate alcune raccolte. Peraltro il modello petrarchesco è polemicamente assunto da Gardini come prototipo, almeno nelle forme deteriori di certo petrarchismo, di svenevolezza e di una compiaciuta incomunicabilità di molta poesia nostrana: «Tutta l'impostazione della lirica contemporanea petrarchesca, nel suo inseguimento dell'ideale, nell'artificiosità del linguaggio, nella ricerca di un'essenza ineffabile, nel vocativo "a" e nella frustrazione continua. È una poesia pessimistica, negativa come invece non è quella anglosassone che comunque ha sempre fiducia nella parola detta, che crede nella comunicazione e nella possibilità di arrivare all'altro. Questa è, invece, l'altra caratteristica della

lirico italiano¹⁶, scoprendo così la persistenza, non di un modello astratto di autobiografismo compiaciuto, liricizzante e la cui caratterizzazione risulta del tutto inutile ai fini di una seria disamina¹⁷, ma di un tratto formale ed espressivo che è indissolubilmente legato alle possibilità della lirica italiana e che riemerge persino in coloro che ostinatamente sembrano volerlo trasgredire.

Ciò forse a causa del persistente interesse al mondo morale dello scrittore: c'è insomma una distinzione che tende a considerare lo stile secondo un principio canonico che lo riduce a una serie di indicazioni astratte, lontanissima da un atteggiamento che lo interpreti come integralità dell'espressione; e d'altra parte, e direi di conseguenza, sussiste ancora una distinzione disposta a identificare il testo poetico, nelle sue aperture più propriamente liriche, come documento di vita da poter utilizzare in funzione psicologica.

Tuttavia è necessario affermare che sulla base della stessa distinzione posta tra stile e vita, un interesse diretto ad una considerazione psicologica del testo letterario, quando soprattutto si trattasse di poesia lirica, era e rimane ineliminabile.

Nel segno di Petrarca, l'escursione commemorativa di Giudici, ricollegandosi al richiamo severo di un suo antico insegnante ad alcuni versi del VII dei *Rerum vulgarium fragmenta* («Qual vaghezza di lauro?

frustrazione non solo petrarchesca ma anche mallarmiana. Ad un certo punto la nostra poesia ha mutuato dalla Francia i suoi modelli e ha riscoperto, poi, in Petrarca un ideale storico nostro. Petrarca è stato anche coniugato ad istanze orfico-mallarmiane che hanno inquinato e ipotecato il futuro della poesia», N. GARDINI, *La poesia italiana è ancora petrarchista*, da un'intervista di Gabriele Fallica pubblicata su internet all'indirizzo www.oltrenet.com/etneo/gardini/htm

¹⁶ Cfr. D. TOMASELLO, *Quasi una forma della vita. L'ombra di Petrarca nell'antipetrarchismo di Giovanni Giudici*, in *Sentimento del tempo. Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica del Novecento italiano*, a cura di G. SAVOCA, Olschki, Firenze 2005, pp. 169-182.

¹⁷ «Se poi si vuole venire subito a un confronto interno all'ipotetica linea petrarcheggiante che da Petrarca raggiungerebbe Ungaretti attraverso Leopardi, come non si avvertiranno differenze tra il soggettivismo del cantore di Laura e quello dell'«uomo di pena»? Il primo agisce in un orizzonte ancora per poco finalisticamente orientato alla salvezza, mentre il secondo appartiene a un mondo dominato dalla metafisica del nulla, che corrode il sublime e costringe a un intimismo desolato la parola «scavata» nell'esperienza individuale «come un abisso» (N. LORENZINI, *La poesia italiana del novecento*, il Mulino, Bologna 1999, p. 9).

Qual di mirto? / – Povera e nuda vai Filosofia –, / dice la turba al vil guadagno intesa. / Pochi compagni avrai per l'altra via: / tanto ti prego più, gentile spirto, / non lassar la magnanima tua impresa.»), pur con il brivido che l'agnizione seppur studiata sempre reca con sé («Ma perché proprio a me?»), ne rievoca il «dono profetico», quasi, parafrasando Luzi, si trattasse di un episodio chiave della propria *autobiologia* poetica, un battesimo dei propri *fragmenta*:

Nessun dubbio v'è, infatti, che tra una confusione e l'altra, tra un'incertezza e l'altra, tra un'ignoranza e l'altra io l'abbia di fatto intrapreso quella che il poeta definisce come l'«altra via» [...] ma allora mi domando, dovremmo pensare che la cosa chiamata «vita» sia un alcunché di distinto e separato dal nostro smarrito «io» individuale, un quasi immobile nel tempo «io» bambino che dalla vita si lasci prendere per mano, ora affascinare ora traviare, ora punire ora premiare, e condurre comunque al punto dove, a cammino pressoché concluso, vorremo forse scendere dal treno che impietosamente adulto ci porta lungo l'unico nostro binario tronco?¹⁸

L'evocazione del «binario» è un chiaro rinvio alla plaquette *La stazione di Pisa* (1955), nella quale già fanno la loro apparizione, dissimulati, i temi petrarcheschi della vita come morte («morti qui sepolti in parvenze di vivi») e dell'accerchiamento invadente dei giorni («resistete, / con le mascelle serrate all'assedio»)¹⁹.

L'apparente scansione comunicativa, affabile, sfogliata da un rovello segreto, offre temi sovente consueti (la precarietà del vivere, il senso dell'amore come prigionia soffocante) a un teatro dell'assurdo (*Prove del teatro* è titolo di una raccolta riassuntiva di alcuni componimenti di Giudici pubblicata da Einaudi nel 1989). La quota eccentrica, attribuita anche a particolari irrilevanti e caduchi, per frenare la deriva dei giorni e certo rilievo donato alla profondità dell'apparentemente banale essere «qui»²⁰ determinano una realtà neutra, in cui le cose appaiono rotelle di

¹⁸ G. GIUDICI, *Una palinodia*, in C. SEGRE, *Le varianti e la storia. Il «Canzoniere» di Francesco Petrarca*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 40.

¹⁹ G. GIUDICI, *Prove del teatro 1953-1988*, Einaudi, Torino 1989, p. 17.

²⁰ «In siffatto orizzonte, il *qui* – deittico e umile – del quotidiano, più volte segnalato per la poesia di Giudici» (OSSOLA, *Giovanni Giudici*, cit., p. XII).

un meccanismo superiore e lasciano trapelare un sentimento metafisico nel regno angusto della quotidianità.

Se qualcuno poi ha potuto sostenere il carattere indiscutibilmente fisico, e quindi antimetafisico, della poesia di Giudici²¹, è stato solo in prospettiva di una metafisica che escluda il corpo e la carne («l'humana carne» direbbe Petrarca in CCCLXVI). La metafisica autenticamente cristiana, e petrarchesca, di Giudici passa per una struggente memoria della carne e per una parola che deve necessariamente farsi corpo per essere vera.

In questo senso nella disperante ricerca di una compiutezza, nella scrittura, oltre la fine della vita, nel desiderio ineluttabile di riempire con la propria voce un'assenza, Giudici si colloca in una linea che è esattamente quella che, attraverso Ungaretti²², consegna il canone petrarchesco alle generazioni future della nostra letteratura, sottintendendo «un'idea della scrittura come modo e mezzo di colmare un vuoto: e il tentativo è continuo e inutile, anche se la materialità della mano che scrive (per così dire) il *corpo* dello scrivente potrebbe considerarsi mano astratta e illusoria»²³.

Nel passaggio dalla vicenda personale a quella collettiva, colmare il vuoto, per Giudici, si rivela anche funzionale alla definizione di una genealogia («i vari filoni ascendenti o discendenti») destinata a legittimare *la longue durée* del nostro codice poetico.

L'accettazione del passato, evocata in quella citazione eliotiana («Only by acceptance – of the past will you alter its meaning») contenuta nella remota recensione a “Quarta generazione” per la rivista di Bodini, troverà nel corso dell'esperienza poetica dell'autore ligure una pronuncia sempre più coerente e capace di articolare, dal vivo di una militanza generazionale ma fuori dal coro (e sempre singolare), inedite prospettive per la tradizione lirica italiana.

²¹ «Giudici resterebbe un poeta fisico anche sulle soglie e nel cuore dell'Essere» (P. CITATI in G. GIUDICI, *Poesie 1953-1990*, Garzanti, Milano 1991, p. 519).

²² «A quello che abbiamo definito il fantasma del corpo si lega allora una speranza veicolata dal nome di Cristo. E l'immortalità, la credenza nel «corpo immortale», si rivelano sostenute dalla fede nell'immortalità cristiana, nella resurrezione della carne e, come dice Ungaretti-Petrarca, nel ritrovamento dei nostri cari» (G. SAVOCA, «Luce», «notte» e «corpo» nel Petrarca di Ungaretti, in ID., *Parole di Ungaretti e Montale*, Bonacci, Roma 1993, p. 45).

²³ GIUDICI, *Una palinodia*, cit., p. 46.

Rodolfo Zucco

SPINA E DINTORNI: UNA LETTURA VARIANTISTICA*

1. La conservazione delle carte di lavoro di *Salutz* – poi affidate al «caro amico e valentissimo studioso» Giuseppe Nava – non è, diversamente da quanto ha affermato lo stesso Giudici, «l'unica eccezione» all'abitudine dichiarata di avviare a distruzione tutte le stesure preparatorie¹. Il Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano già custodisce molti materiali raccolti dalla famiglia; altri materiali, donati in vari tempi dallo scrittore, si conservano al momento in archivi privati, tra i quali quello di chi scrive; cosicché si dà fortunatamente la possibilità che gli studi futuri si rivolgano anche a quegli attraversamenti filologici la cui prospettiva il poeta – riferendosi appunto a *Salutz*, e con l'*understatement* che gli era consueto – mostrava di aver ben chiara: «Forse, collazionando abbozzi e successive stesure dei singoli componimenti che compongono il libro, l'eventuale appassionato potrebbe dilettersi a ricomporre gli itinerari attraverso i quali i vari testi pervenivano via via alla loro forma compiuta». Un saggio di queste auspiccate indagini è quanto vorrei proporre qui nella forma di qualche annotazione tratta dall'esame di alcune carte relative a *Spina*, poesia della sezione *Creùsa* di *Empie stelle* che appare così nelle redazioni a stampa (mio, qui e nei casi analoghi, il punto fermo finale)²:

* Una prima e parziale redazione del saggio presente è stata accolta negli *Atti di «Incontrotesto»*. *Ciclo di incontri su e con scrittori del Novecento e contemporanei*, Siena, ottobre-novembre 2011, a cura del Comitato redazionale di «Incontrotesto», Pacini, Pisa 2011, pp. 77-83.

¹ Dalla risposta di Giudici alle domande «Come è in genere il suo rapporto con i manoscritti? Ha un inedito che ha superato i tempi per Lei “normali” di incubazione e perché?», in «l'immaginazione», VIII, 98 (settembre-ottobre 1992), p. 11 e ora in «l'immaginazione», XXVII, 263 (giugno-luglio 2011), p. 2, da cui ho citato. Dalla stessa risposta il virgolettato che segue. Cfr. G. GIUDICI, *Le macchine del poeta* [1983], in *Id.*, *La dama non cercata*, cit., pp. 149-154, a p. 153.

² G. GIUDICI, *Empie stelle*, Garzanti, Milano 1996, p. 29; poi in *Id.*, *I versi della vita*, cit., p. 1041 (l'apparato relativo è a p. 1751). Da questa edizione provengono tutti

Narrata, innamoravi
Chi di te udiva – ti inventavo io
Inosabile, austera
Pensarti un grembo era pensare Dio:

Blanda affondata spina
Nel fianco delle notti d'occhi aperti
Ti chiedo se mai fu
Tuo avermi il non averti.

Un accenno alla genesi del titolo *Creùsa*. Giudici data «11-12 novembre 1993 (da preesistenti appunti)» due quartine il cui titolo *Versi per una sequenza* già dichiara il progetto della seriazione. Trascivo da un dattiloscritto³ che reca annotato a penna stilografica blu «Versione scartata»:

Un aldilà del cielo un sempre-sempre
Di te amputato ab ovo ma non eri
Arbusto ciuffo d'erba braccio pene
Mia salvezza al cadere del respiro:

Non deflorato ignoto unico bene
Tu alvo dell'immenso arido fiume
Crudo silenzio fossa di misteri
Ombra dell'ombra e nido senza piume.

Dopo una nuova redazione in cui compare, effimero, un titolo proprio (vi ritornerò) due variazioni di queste quartine appaiono come primo e secondo testo di una sequenza che promuove a titolo delle singole poesie il *nido* qui nel verso di chiusa, ad esso affiancando un numero d'ordine: *Nido 1*, *Nido 2* ecc. Quanto al nome di *Creùsa*, esso aveva fatto la sua prima comparsa nella quarta poesia della sequenza *Interni*, che inizia il suo percorso elaborativo nel marzo 1987 ma che è data alle stampe solo

i versi editi di Giudici trascritti nel saggio presente; quelli inediti si citano dai testimoni dell'archivio di chi scrive.

³ Uso il termine *dattiloscritto* sia per i testi redatti con macchina da scrivere (nel citato *Le macchine del poeta*, a p. 151, Giudici dichiara di alternare l'uso di cinque Olivetti: due portatili, due elettriche e una elettronica) sia per le stampe originate da macchine dotate di programmi di videoscrittura (che Giudici impiega dal 1989).

ne *I versi della vita* (inviandomene una stesura dattiloscritta il 4 ottobre 1999, Giudici mi invitava a far caso a questa originaria insorgenza del nome in un poscritto: «Come vedi, Creùsa era già spuntata da allora!»):

Estremo asilo braccia tue ma lontane
 Creùsa che tre volte tenti in te rifugiarmi
 E vanamente penèlope alla sua tela
 Nostro non mai congiungersi

E non la chiassosa schiera
 Né il drago che dipinto sta sulla scena
 Ma la perfida troppo di sé infelice
 Mi scarnisce diuturna iena

Per la dolcezza tuttavia di questa sera
 Che di due voci spoliavamo i nostri corpi
 Cautamente esplorando oh mani del pensiero
 Quali fra sé due morti.

Di qui, cinque anni più tardi, *Creùsa* giunge a insediarsi, sia pure non al primo insorgere di questi versi, nella poesia che viene a occupare il nono posto nella sequenza in costruzione (*Nido 9*, poi *Nuptiae in articulo mortis*). In un fascicolo dattiloscritto che raccoglie, quasi tutte in pulito⁴, le poesie intitolate da *Nido 1* a *Nido 18* il testo appare in questa redazione (datata in calce «5 dicembre 1993»):

.....
 Nel conto metà i tuoi
 Dei miei anni di adesso – e dove vanno
 Quei due che lei potrebbe
 Essergli figlia...

Non temere fotografa il deserto
 Uno che vana spia senti incalzarti
 Sia vizio o gelosia
 Invidia di rubarti

⁴ Con una cancellatura con bianchetto in *Nido 4* (*Acquerello*) e una sovrascrittura dattiloscritta su bianchetto in *Nido 10* (poi *A porta inferi*).

A me trepido lungo il passo incerto

Creùsa d'oro che profano abbraccio
Mio graal e tabernacolo del cuore
Follia gentile parlami – ti ascolto
O lingua di pudore
A te rispondo e taccio.

Pur resistendo assai lungamente negli abbozzi, la *Creùsa* di questi versi ha tutte le qualità per diventare – *et pour cause*, come si vedrà – il titolo dell'insieme. La sua promozione è contestuale alla titolazione delle singole poesie con prelievi di singole parole o sintagmi dai relativi testi (fanno eccezione *Nuptiae in articulo mortis*, *A porta inferi* e *Leitmotiv*). In un primo momento il titolo *Nido* resiste con attribuzione al testo di esordio; poi una redazione dattiloscritta ce lo mostra cassato e sostituito a penna dal definitivo *Per scamparmi*:

Per scamparmi ti persi in tanto scempio
Ma eri già di là mentre inseguivo
L'orma della tua fuga rotto filo
Nel disperato cuore dell'incendio:

O inabitato ignoto unico asilo
Acqua della mia sete arido fiume
Cieco silenzio che mi tenne vivo
Ombra dell'ombra e nido senza piume.

Venendo ora a *Spina*, il *corpus* è costituito innanzitutto da un fascicolo di otto fogli contenente le undici redazioni della poesia alle quali mi riferirò con le sigle *A-M*. Il titolo è al momento *Nido 17* (ma *Nido 16* in *L*). La successione materiale dei fogli, numerati a matita da chi scrive, non corrisponde alla seriazione cronologica delle stesure come ricostruibile sulla base delle datazioni apposte dall'autore e dei dati interni: il primo foglio contiene la redazione *A*, il secondo le redazioni *B* e *C*, il terzo *L* e *M*, il quarto *I*, il quinto *H*, il sesto *D* ed *E*, il settimo *G* e l'ottavo *F* (ma devo avvertire che l'ordine secondo cui colloco le due ultime stesure è frutto di una congettura non incontrovertibile). I testi sono dattiloscritti,

con sovrascritture a macchina su bianchetto (in qualche caso a correzione di errori di battuta) in *A*, *B*, *C*, *D*, *F*, *G*, *H* e un intervento a matita in *E*, secondo l'*usus* dello scrittore⁵. La redazione *A* è una stesura che lascia interrotto il quarto verso della seconda quartina; *C* presenta tre volte la seconda quartina, nel primo tentativo abbandonandola alla fine del terzo verso. Siglo poi *N* la stesura dattiloscritta (con una correzione a bianchetto e penna a sfera) che appare su un foglio in cui *Nido 17* segue la poesia che avrà titolo *Maestra*, *O* la redazione che si legge nel fascicolo già menzionato con le poesie da *Nido 1* a *Nido 18*. La stesura *P* appartiene a un fascicolo contenente anch'esso l'intera sequenza, ora intitolata *Creùsa*. Le poesie hanno conservato la numerazione d'ordine, al numero affiancando ognuna un proprio titolo. La nostra poesia è sempre la diciassettesima del gruppo, e porta qui per la prima volta il titolo *Spina* (segue, sullo stesso foglio, *18 Eppure-si-muove*). Siamo ormai vicini alla conclusione della vicenda elaborativa. La redazione *Q* – nell'originale dattiloscritta anch'essa – è presente in fotocopia in varie stesure preparatorie di *Empie stelle*. Vi si conferma il titolo *Spina*, venuta meno la numerazione d'ordine⁶.

⁵ Cfr., oltre alla risposta già citata nella nota 1, GIUDICI, *Le macchine del poeta*, cit., alle pp. 152-153: «In ogni caso la genesi del testo eccola qui: parto da un appunto scritto a mano, su un taccuino, e trasferito poi su un'agenda da tavolo che riempio via via senza tener conto della numerazione dei giorni, metto un foglio in macchina e parto con un primo verso puntando al compimento di una prima strofa; ma può succedere (e quasi sempre) che già al secondo verso io mi accorga di battere una pista sbagliata; e allora, subito, via il foglio, inserisco un foglio nuovo, ricomincio; e così di questo passo, finché la poesia non raggiunga un assetto sufficientemente concluso, da prima stesura... A volte quattro o cinque fogli mi bastano, ma in certi casi me ne occorrono decine e decine [...] Ma, abbiate pazienza, non è finita: nessuna prima stesura è, infatti, definitiva, dopo di essa il "dossier del poema" continua a crescere; correggo a mano un verso, una parola, e subito una nuova "bella copia" si rende necessaria; o, per un semplice gusto della forma, decido di usare un diverso carattere dattilografico e ancora ricopio e, nel ricopiare, è piuttosto improbabile che non si affacci la tentazione di ulteriori varianti». Si vedano anche la testimonianza dell'autore in *A lezione da Giovanni Giudici*, «Poesia», I, 10, ottobre 1988, pp. 6-17 (a p. 7) e l'intervista ora in G. CHERCHI, *Scompartimento per lettori e taciturni. Articoli, ritratti, interviste*, prefazione di G. GIUDICI, introduzione di P. BELLOCCHIO, cura di R. ROSSI, Feltrinelli, Milano 1997, pp. 213-217, a p. 216.

⁶ Sulla genesi e sull'evoluzione di *Creùsa* dovrà tornare un apposito studio. Appunto intanto che nella redazione da cui proviene la stesura *O* la sequenza si compone di diciotto poesie (conclude l'attuale *Eppure-si-muove*); che in quella che contiene *P* le poesie sono ventuno (alle diciotto della redazione a stampa sono aggregate *Voglia* – poi nella sezione *La vita imperfetta* – e *Quiero llorar* nella versione italiana – poi testo d'esordio

2. Sarà utile per il seguito del discorso una trascrizione dei due testi iniziali. Il foglio che reca *A* –

Narrata melisenda innamoravi
Chi di te udiva – ti inventavo io?
Inviolabile austera
Pensarti un grembo fu pensare un dio

Fosti l'inquieta spina
Nel fianco delle notti ad occhi aperti
Che ancora a te invisibile e vicina
Chiedo se –

permette di leggere sul *verso* le lezioni «era pensare Dio» al v. 4, «Che ti chi[edo]» in corrispondenza di «Che ancora» al v. 7, «mai non era» come continuazione dell'interrogativa al v. 8. Sotto, dopo spaziatura strofica, è ben decifrabile il lacerto «L'averti». Ed ecco *B*:

Narrata melisenda innamoravi
Chi di te udiva – ti inventavo io?
Intoccabile austera
Pensarti un grembo era pensare Dio

Fosti l'immane sera
Solitario frugata ad occhi aperti
Nel buio senza fine amore mio
Se mai non fu l'averti il non averti.

Anche questo è il risultato di varie riscritture su bianchetto. La lezione del v. 4 era dapprima «D'impensabile pube pari a Dio?»; quella al v. 5 «Fu averti il non averti, idolo mio»; sotto le prime quattro lettere del v. 7 si legge «Il NO». È già esposta, così, la gran parte dei temi variantistici offerti dai nostri materiali. Appaiono stabili, per cominciare, i primi due versi, che in «melisenda» esibiscono – per il momento – la memoria del *Jaufré Rudel* carducciano:

dell'intero *Empie stelle*); che in un *Indice* superato del libro i testi salgono a ventitré (*Quiero llorar* è presente sia nella redazione italiana sia in quella dialettale, in apertura e chiusura; insieme a *Voglia* è presente la versione dialettale *Vogia*, rispettivamente in seconda e penultima posizione).

Affretta [Bertrando] al castel: – Melisenda
Contessa di Tripoli ov'è?

Io vengo messaggio d'amore,
Io vengo messaggio di morte:
Messaggio vengo io del signore
Di Blaia, Giaufredo Rudel.
Notizie di voi gli fûr porte,
V'amò vi cantò non veduta:
Ei viene e si muor. Vi saluta,
Signora, il poeta fedel⁷.

La caduta del nome, con *L*, ha l'effetto di rendere diretto il riferimento al trovatore: riferimento sensibile nell'eco della *Vida* («Et enamorèt-se de la comtessa de Trîpol, ses vezer, per lo ben qu'el n'auzi dire als pelegrins que venguen d'Antiòcha») e nella *spina*, che riporta la quarta strofa di *Quan lo rius de la fontana*:

De dezir mos còrs no fina
vas selha res qu'ieu pus am,
e cre que'l voler m'enguana
si cobezeza la'm tòl;
que pus es ponhens d'espina
la dolors que per jòy sana,
don ja no vuelh qu'òm me'n planha⁸.

È sempre in *L* che si instaura la frase affermativa in luogo dell'interrogativa, con conseguente attribuzione del ruolo sintattico di complemento predicativo dell'oggetto alla coppia aggettivale del v. 3. Qui *austera*, in uscita di verso, è acquisizione definitiva fin da *A*. Più tormentata la scelta del primo elemento della dittologia: l'*invio labile* di *A* tornerà in *F* e in *G*, l'*intoccabile* di *B* resiste nella sola *C*, il più astratto *inosabile* viene provato in *D* e in *E*, per confermarsi definitivamente con *H*. Assai stabile anche l'identificazione assertiva del v. 4, dove non ha séguito il paragone che si

⁷ Sono i vv. 23-32, che cito dalle *Poesie di Giosue Carducci, 1850-1900*, ventesima ed., Zanichelli, Bologna 1942, p. 992.

⁸ Cito *Vida* e versi da J. RUDEL, *Liriche*, con testo a fronte, a cura di R. LAFONT, Le Lettere, Firenze 1992, pp. 74 e 42.

affaccia – con attenuata perentorietà – nella lezione cancellata in *B*. Ma la sicura definizione sintattica del verso va insieme all'incertezza sugli oggetti del pensiero. Per il secondo, la più interlocutoria formulazione *un dio* si dà come esito di una correzione da *Dio* in *A*. Con *B* si afferma *Dio*, che tuttavia ancora in *F* è variante sovrascritta sul bianchetto che copre la forma alternativa. Ritorna più distintamente, con la scelta di un *Dio* assoluto, la quartina finale di *Ognuno quasi ognuno* (in *Quanto spera di campare Giovanni*): «Così chi fruga Dio fruga una madre / Nella fossa di cenere perduta / La vana vita arcigna / La matrigna incompiuta». È un'insistenza che commenterei richiamando il saggio dantesco in cui Giudici, definita la *Commedia* come la metafora di un *itinerarium in Deum*, descrive un percorso mentale di cui i versi di *Spina* e di *Ognuno quasi ognuno* appaiono riformulazioni condensate:

Importante è che, in termini di convenzione poetica ma anche di semplice esperienza esistenziale, punto di partenza dell'affascinante *itinerarium* fosse proprio, in un uomo anzi già in un fanciullo come Dante, quello strano senso di incompletezza e insoddisfazione nostalgica di un altro sé che ci porta a cercar fuori di noi, carnalmente e spiritualmente, un immediato e spesso fallace compimento. Ciò noi chiamiamo amore, tuttavia ben sapendo che, al di là d'ogni amore adempiuto o consumato, ci attende l'inesausta nostalgia di un «grande amore» più grande⁹.

Se si ricorda che l'espressione «l'altro Sé» ha una trasparente connotazione materna nella quinta poesia della sequenza *Fortezza*¹⁰, il passo trascritto illumina un'oscillazione fondamentale: quella tra il *grembo* (anche nella citata *Fortezza* 5) e il *pube*. Il *pube* della lezione cancellata al v. 4 di *B* subentra al *grembo* delle prime tre redazioni in *D* e resiste fino a *I*. In *L* Giudici torna al *grembo*, per ripresentare il *pube* in *M*. Solo con

⁹ G. GIUDICI, *Un ritratto di Dante* [1986], in Id., *Per forza e per amore. Critica e letteratura (1966-1995)*, Garzanti, Milano 1996, pp. 47-59, alle pp. 55-56.

¹⁰ «Prima e più d'ogni altra / Usuale cautela tagliargli / Canali vie spiragli di pensiero / Al sospetto che appena un vizio di visione / Dove il nero è più nero / In questa prigione lo chiuda – / Unico lembo di respiro non proibito / Lasciandogli il fatuo infinito / Grembo a cui torna e torna / Stupida bestia a sfidare / L'altro Sé dello specchio nel chiaro aldilà / Altrove del cuore di lei – / E poi subito e sempre ricominciare persuadendosi: / Ma esiste e quasi ci sei».

N il *grembo* si fissa definitivamente; e stabilirà, in *Creùsa*, un nesso anaforico con la quinta poesia della sequenza – quella destinata a intitolarsi *Eclampsia* – quando questa arriverà alla sua forma definitiva:

Io sì la vidi –
 Raccontava il dottore seppellito
 All'unico poi vivo di quel grembo

Per timore di Dio per ubbidienza
 O spenti infanti gridi
 Lei vi faceva nel suo sfatto tempo

Finché sul quinto parto un'eclampsia
 La portò via con l'ultima
 Pupattola celeste...

Ora so la tua sacra malattia¹¹.

Posto «l'Inconoscibile» (cito ancora da *Un ritratto di Dante*) come oggetto ultimo della *quête*, l'oscillazione del pensiero tra il *grembo* e il *pube* ci ripresenta quel nodo di *vulnus* ed *eros* di cui il poeta aveva piena coscienza (scrivendomi a proposito della sequenza *L'amore che mia madre*, nell'ottobre del '99, Giudici legava quelle poesie al «riaprirsi della partita dell'«eros» [...] soffocata sul nascere proprio dalla prematura scomparsa» della madre). Del resto, di quel nodo la stessa evocazione di *Creùsa* – nome di una moglie chiamato a titolare una sequenza dedicata alla madre –, è un'apertissima esibizione; e ancora più clamante è l'*Oedipus* che titola la futura *Per scamparmi* in un'isolata redazione dattiloscritta:

Un aldilà del cielo un sempre-sempre...
 Di te amputato ab ovo tu che eri
 Forse il tenero arbusto onde si tiene

¹¹ L'assetto finale di *Eclampsia*, in cui è introdotto il «grembo», è un'acquisizione tardiva. Ancora nel fascicolo che reca la redazione *P* di *Spina* i versi, che hanno titolo *Sacra malattia*, recitano: «Io sì la vidi / Quando morì – una tragedia / Raccontava il dottore seppellito: / Quella quasi ragazza col bambino / Treenne e di lui prima tre altri / Spirati quasi sul nascere / Di loro uno bellissimo per fama // E lei che li faceva / Per timore di Dio per ubbidienza / Finché sul quinto parto un'eclampsia / La fulminò portandosi via insieme / Una buffa pupattola celeste – / Ora conosco il nome / Della tua sacra malattia».

Il cuore osseso ai tristi desideri

Tu mio sfiorato ignoto unico bene
Nell'alvo dell'immenso arido fiume
Tu mio disperso amore della mente
Ombra dell'ombra e nido senza piume¹².

È una sovrapposizione mentale, quella tra *pube* e *grembo*, ben nota al lettore de *I versi della vita*, che la verifica nei non pochi luoghi in cui si dia l'implicazione del *pube* con l'evocazione della madre e del *grembo* con l'esperienza erotica¹³. Bastino, rispettivamente, i versi finali di *Salutz* III.2¹⁴ e quelli di *Giada* 2 (in *Quanto spera...*)¹⁵. E tuttavia, ben più drammatica icasticità ha il dibattersi del pensiero osservato nel concreto estenuarsi del lavoro correttorio.

3. La redazione *B* è l'unica ad abbandonare l'idea della *spina* a favore di un'*immane sera*. Vi leggiamo la volontà di dare una compagna di rima all'*austera* del v. 3, entro una redazione che pare perseguire la saturazione rimica anche nell'*amore mio* (: *io* : *Dio*) del v. 7. È anche questa una soluzione effimera: esito del librettistico *idolo mio* che concludeva il v. 5, il vocativo farà un'altra apparizione nell'ultimo verso della seconda delle tre redazioni della seconda quartina – sintatticamente incompiuta – di *C*: «Fosti l'inquieta spina / Le mie notti frugate ad occhi aperti / Intanto che invisibile e vicina / L'averti, amore mio – mi sussurravi». Sempre *B* e *C* mostrano il tentativo di sostituire *chiedere* con *frugare*. Dopo la *sera*...

¹² In calce, dattiloscritta, è la notazione «11-12 novembre 1993 (da preesistenti appunti)». A penna stilografica, in testa al foglio, Giudici annota: «Versione scartata».

¹³ Cfr. M. CONTI, *Come Giudici fu vinto dalla stella di Dante*, in «Nuova corrente», LVIII, 147, gennaio-giugno 2011, pp. 45-79, a p. 57.

¹⁴ «Midons morbidamente vi tradisco / Quando a un tornado vostro di furore / M'incartoccio mi piego e m'appiattisco / Rispondo sic et hoc / Mi genufletto e abiuro peccatore – / In cambio di perdono / Del regno che non ho / Voto vi faccio eternamente e dono: / Ma a tanto non resistervi resisto / Però che voi perdetevi e vinco io / Se al bel volto di sole / Sempre ritorni un pur perplesso oblio – / Vi sbircio infante a madre / Pube e nube vi spio».

¹⁵ «Giada strenua di glutei / Più le componi e più / Calamiti all'ingorda / Vista le cosce di seta: // All'inerte brigata avventuriera / Dei mal frenati sguardi / Oh sii benigna oltrepensanti in su / Il cielo del bel grembo incauta meta».

frugata di *B*, in *C* Giudici sperimenta in successione il riferimento alle *notte* («Fosti l'inquieta spina / Delle notti frugate ad occhi aperti»; «Fosti l'inquieta spina / Le mie notti frugate ad occhi aperti») e al *tu* («Fosti l'inquieta spina / Nel fianco per le notti che a occhi aperti / Ti frugavo invisibile vicina / Se mai non fosse averti il non averti»). In quest'ultima stesura, con la quale *C* perviene a una redazione compiuta, il verbo stringe bene i significati della ricerca intellettuale¹⁶ e dell'indagine erotica¹⁷. Riconduce *chiedere*, forse, un desiderio di *variatio*: in relazione al verso «Così chi fruga Dio fruga una madre» di *Ognuno quasi ognuno* e anche a un'altra poesia di *Creùsa, Diversa*, in cui *frugare* si incide – con il valore descritto – nella quartina finale («Di quel barluminare io appena uno / Separato persisto se tu mai / A frugarti infinita / In me ti posi e sposi e vieni e vai»). L'eclissarsi di *frugare* non risolve l'oscillazione già osservabile in *A* tra il *chiedere* assoluto e quello rivolto al *tu*. Hanno «Ti chiedo» le redazioni *D* ed *E*, «Chiedo» *F* e *G*, di nuovo «Ti chiedo» *H* e le successive. L'imporsi della forma che sarà definitiva comporta l'insorgere dell'idea della reciprocità dell'interrogazione, cosicché in *I*, *L*, *M*, *N* e *O* la formulazione è «Ti chiedo e tu mi chiedi»: un'idea che dilegua – mi pare ipotizzabile – per la sua discontinuità con l'avvenuta assimilazione del *tu* a un Inconoscibile di cui non è predicabile un'esigenza di indagine.

L'oggetto del *chiedere* si fa strada a poco a poco. A entrare in gioco sono l'*io* e il *tu* come soggetto e oggetto di un *possesso negato* identificato – interrogativamente – con un *possesso affermato*. Nel *tibicen* soppresso in coda ad *A* («L'averti») è già presente l'idea di un possesso affermato in cui l'*io* è il possessore. In *B* l'idea si precisa replicando lo stesso rapporto nella forma del possesso negato, dunque come paradosso. Ciò avviene dapprima

¹⁶ Così, per esempio, nel finale di *Salutz* I.2 (dove una *spina* è al v. 6): «Maestra di enigmi / Affermate che basta una parola / E quella sola che nessuno ha – / Lei che trasvola via dalla memoria / Lucciola albale e falena / E nera spina di pena / Brùscolo a un occhio di storia – / Venisse al mio parlare / Effeta e poi per sempre bocca muta / Al servo vostro stretto / Frugando sul sentiero / Dove non scende lume di pietà – / Se la felicità sia il nostro vero / O il nostro vero la felicità».

¹⁷ Ecco *Fortezza* 18: «E con un malizioso sventolio / Al passo svelto della gonna blu / Scia d'un fumé di seta che assottiglia / Le tese austere gambe alla caviglia – / Così che appena immaginato fu / Il suo più-in-su l'ambito / Misterioso di lei: / In questo freddo frugarlo / Io che nemmeno oserei».

nella formulazione del v. 5 cancellato, poi in quella del verso finale. Tra i due, nella stessa direzione sembra avviato il v. 7 nella lezione «Il NO», forma che riporta i versi di *Fortezza* 12¹⁸. È nella seconda redazione della seconda quartina in *C* che si affaccia l'idea – irrelata – di un *tu* soggetto del possesso affermato («L'averti, amore mio – mi sussurravi»: si veda l'intera quartina trascritta sopra). Ma questa traccia tematica si perde subito, e a partire dalla terza redazione di questi versi Giudici inizia un esercizio di variazione del tema come proposto in *B*: «Ti frugavo invisibile vicina / Se mai non fosse averti il non averti» (*C*), «Ti chiedo se un averti è il non averti» (*D*, *E*), «Chiedo se sia l'averti il non averti» (*F*), «Chiedo se mai l'averti è non averti» (*G*), «Ti chiedo se mai fu / Il non averti – averti» (*H*), «Ti chiedo e tu mi chiedi se mai fu / L'averti il non averti» (*I*). La svolta avviene in *L*, che ha «Ti chiedo e tu mi chiedi se mai fu / L'avermi il non averti». Sono individuati, così, i termini di una relazione – di aura cortese – in cui il *tu*, negandosi all'*io* e imponendogli perciò un'immediabile *Sehnsucht*, dell'*io* fa un proprio possesso assoluto. La lezione di *L* si conferma in *M*, *N* e *O*; *P* elimina la reciprocità della richiesta («Ti chiedo se mai fu / L'avermi il non averti»). L'introduzione del possessivo in luogo dell'articolo determinativo nella redazione a stampa (forse un ritocco apportato sul testo in bozze) fa più marcato il parallelismo (*Ti...* / *Tuo...*) e più netto il disegno sintattico.

4. Si sarà intuito che il lavoro sull'*explicit* avviene entro un contesto metrico oggetto anch'esso di variazione. Assumendo come riferimento le due quartine rimate nelle sedi pari della stampa (secondo lo schema *XAXA XBXB*), *B* aggiunge una rima ai vv. 3-5 e prolunga al v. 7 quella ai vv. 2-4, *C* (nella redazione finale dei vv. 5-8), *D*, *E*, *F* e *G* introducono una rima ai vv. 5-7 (sempre *spina : vicina*). Così recita *G*:

Narrata melisenda innamoravi
Chi di te udiva – ti inventavo io?

¹⁸ «Nel letto che gli è dimora / Steso su un fianco si sporge / Dal chiuso dell'arduo sonno – / A faccia a faccia cautamente sfida / Il NO della tenebra: / E di là in alto ecco / Gioco di tutte le notti / Lento pietoso lume posarsi giù / In un grigio sfumando / I contorni del vuoto e delle cose – / Avanti e indietro il nudo piede annaspa / Il fruscio del lenzuolo / Gli serve a esserci gli basta».

Inviolabile austera
Pensarti un pube era pensare Dio

Fosti l'inquieta spina
Nel fianco delle notti ad occhi aperti
Che ancora a te invisibile e vicina
Chiedo se mai l'averti è non averti.

Ma il giorno stesso (le redazioni da *D* a *L* indicano in calce il 24 dicembre 1993; *M*, *N* e *O* estendono l'indicazione al 25; con *P* viene omessa ogni indicazione di data) Giudici rifonde il contenuto della seconda quartina in cinque versi, e ne fa la sezione finale di una lassa indivisa (*H*):

Narrata melisenda innamoravi
Chi di te udiva – ti inventavo io?
Inosabile, austera
Pensarti un pube era pensare Dio:
Tu – l'inquieta mia spina
Nel fianco delle notti ad occhi aperti
Che invisibile e vicina
Ti chiedo se mai fu
Il non averti – averti.

Il v. 7, già esito di una tormentata vicenda elaborativa («Che tuttavia invisibile e vicina» *D*; «Che invisibile e vicina» come correzione a matita di «Quando ancora invisibile e vicina» *E*; «Che ancora a te invisibile e vicina» *FG*), passerà a «Che non vista e vicina» (*ILMNO*), riducendo così a settenario l'ottonario di *H*. La semplice soppressione del verso, riportando il testo alla misura ottastica, consente a Giudici di ridisegnare in *P* le due quartine. È un intervento da valutare nel contesto di *Creùsa*, che nella redazione definitiva ha nella quartina (sospesa sui tre puntini) *Baci* la sola eccezione all'organizzazione delle poesie in una qualche forma strofica (ben nove poesie sulle diciannove complessive sono marcate dalla forma più elementare della stroficità, la bipartizione; in sei la forma è quella della doppia quartina). Il lavoro variantistico è interessante, per questo aspetto, anche al livello della sequenza: nella redazione da cui proviene la stesura *O*, infatti, le poesie formate da blocchi indivisi sono ben tre (le future *Spina*, *Coelestia corpora* e *Clown*). La decisione di ricondurre i nove versi di *O* ai

due tetrastici originali consegue all'agnizione, nella partizione strofica, di un elemento poetico essenziale. Prezioso, al riguardo, il passo di *Andare in Cina a piedi* in cui Giudici ci ricorda che, «tradotta in scrittura», la lingua

è anche un sistema di segni che hanno, in quanto tali, una loro autonomia significante, nel senso che si caratterizzano anche per come sono fatti, per come appaiono. E non solo, dunque, lingue come l'antico egizio o il cinese dove il segno è, all'origine, diretta raffigurazione del referente, ma anche le lingue fondate sull'alfabeto conservano, per quanto nascosta, una loro eredità ideografica; e questa tende talvolta a riaffiorare proprio nella lingua poetica, dove hanno una loro importanza il com'è fatta una parola, la forma delle lettere di cui è composta e il disegno tipografico del poema, la sua struttura strofica (dagli esempi della classicità ai calligrammi dell'età moderna), il modo in cui esso appare sulla pagina¹⁹.

Il passo – di cui torneremo a servirci per un'osservazione conclusiva – getta luce sulla svolta metrica di *Spina* là dove addita la rilevanza del «disegno tipografico del poema», della sua «struttura strofica»: un richiamo che ci induce a vedere nel gesto con cui Giudici torna a segnare stroficamente i versi di *Spina* un'intenzione iconica, lo stigma della separatezza (l'*io* si definisce *separato* nel finale di *Diversa*; *patria separata* è detto il *tu* nei versi di *Mantegna*). Di passata, segnalo qui come anche un'altra svolta metrica osservabile in una poesia di *Creùsa* possa essere investita, nell'interpretazione, di un valore iconico. Se si ritorna alle redazioni di *Eclampsia* trascritte sopra²⁰, si noterà come quella finale – in tre strofette di tre versi e verso di chiusa – abbia fatto cadere i riferimenti all'età (tre anni) del figlio superstite e al numero (tre) dei fratellini morti prima della sua nascita, e abbia acquisito un elemento prima assente, quello dell'*unicità* del sopravvissuto. Trasparentemente, *in praesentia*, la nuova

¹⁹ GIUDICI, *Andare in Cina a piedi*, cit., p. 44.

²⁰ Alle quali aggiungo ora la trascrizione del dattiloscritto che reca la redazione più antica tra quelle in mio possesso, con titolo *Nido 5* e data «25 – XI – 93»: «Io sì la vidi / Quando morì – una tragedia / Mi racconta il dottore seppellito: / Quella quasi ragazza col bambino / Treenne e di lui prima tre altri / Spirati quasi sul nascere // Di loro uno bellissimo per fama / E lei che li faceva / Per timore di Dio per suo dovere / Ma quella quinta volta un'eclampsia / Da parto – finalmente ho conosciuto / Il nome della tua malattia».

forma metrica dà corpo, nel verso isolato finale, all'elemento emerso per ultimo; ma soprattutto si fa carico di veicolare, *in absentia*, gli elementi esclusi dalla verbalizzazione: elementi che a questo punto ci si rivelano in tutta la loro insopprimibile necessità. Superfluo insistere sull'importanza decisiva, in un caso come questo, della considerazione del materiale variantistico nell'operazione di commento, giacché solo dalla conoscenza delle redazioni precedenti la stampa è possibile liberare dalla condizione di cripticità il portato di significazione della peculiare scelta metrica²¹.

5. Si sono instaurate nel frattempo due lezioni che saranno del testo a stampa: *N* ha volto le «notti ad occhi aperti» nelle più suggestive e fibrillanti «notti d'occhi aperti» cancellando col bianchetto la vocale e aggiungendo a penna a sfera nera l'apostrofo; *M* – ed è passaggio di maggior momento – ha condotto il quinto verso alla forma «Blanda affondata spina». Qui l'oscillazione era stata dapprima tra la frase verbale e l'apposizione nominale. In una prima fase (*A-D*) Giudici insiste su «Fosti l'inquieta spina» (provando, come si è visto, «Fosti l'immane sera» nella sola *B*). In *E* viene tentata la riformulazione apposizionale «Tu – l'inquieta mia spina», che però lascia subito il posto al verso originario in *F* e *G*. Con *H* si ripresenta la lezione di *E*, subito mutata in *I* con l'ingresso dell'aggettivo *fonda*: «Tu – inquieta fonda spina». In *L* è reintegrato il possessivo ed espunto il pronome: «Mia inquieta fonda spina». In *M* *fonda* genera *affondata*, participio che risarcisce il verso della dinamicità persa con l'estromissione di *inquieta*. La comparsa di *blanda* è quasi un lascito sonoro della *melisenda* soppressa in *L* (le due parole hanno in comune l'attacco in *bilabiale sonora* + /l/ e il segmento postonico). Ma occorre aggiungere che *blando* è aggettivo a Giudici assai caro: spesso usato come attenuativo di impressioni sensoriali («luce più che blanda» è in *Salutz* IV.1, «blando sole» in *Salutz* IV.6, «blandi veleni» in *Fortezza* 39), esso ha almeno in un caso – la «Blanda neve di piume asilo di asilo» di *Fortezza* 21 – una connotazione di piacevolezza che rende la «blanda spina»

²¹ Cfr. il mio *Commento e autocommento: esperienze editoriali*, in *L'autocommento nella poesia del Novecento: Italia e Svizzera italiana*, a cura di M. GEZZI e TH. STEIN, Pacini, Pisa 2010, pp. 107-122, alle pp. 115-116. Alla bibliografia citata nella nota 45 si aggiunga A. SRUSSI, *Sull'utilità delle varianti*, in «Studi e saggi linguistici», XLIII-XLIV, 2005-2006 (*Studi in onore di Riccardo Ambrosini*), pp. 271-279.

ossimorica, paragonabile dunque alla «blanda frusta» di *Lingua muta* (in *Quanto spera...*). Vi si aggiunge l'idea di una consolidata intrinsechezza: un armonico suscitato dal ricordo della «spina compagna di dolore» del *Lais* di *Salutz*. Sono versi, questi ultimi, in cui la *spina* sembra disseminarsi foneticamente nella replicazione del tratto emergente del suo significante, la vocale tonica /i/, entro i versi che immediatamente precedono e seguono nella strofa (in corsivo le parole implicate):

Ora che mi apparecchio al distacco quotidiano
 E con due *dita* mi *sfilo* dal cuore
 E la *conficco* nella lana del *cuscono*
 Una *spina* compagna di dolore –
 Se si troncasse il *filo* di futile bava
 Che tiene appesa questa *vita* di ragno
 Cosa sarete voi
 Oggetti che sapevate il caldo della *mia* mano?

Vi traspare una ricerca di accordo fonico che può essere rintracciata anche nella poesia di cui stiamo trattando, dove l'apparizione della /i/ di *spina* è preparata dalla trama vocalica del v. 2 – «chI dI te udIva – tI In-ventavo Io» –, da cui dirama la rima *io* : *Dio*. Insieme, però, va osservato come il peculiare percorso del v. 5 sembri rispondere al bisogno non di accompagnare (come accadeva nella redazione che aveva «mla Inquleta fonda spIna») ma di staccare la /i/ entro un *continuum* dato da sei /a/ – due delle quali toniche, altre due fuse e distese nella sinalefe – e una sola /o/: «blÀndA^AffondÀtA spInA»²². Versi di analoga fattura, costruiti su forti contrasti vocalici, sono stati spesso notati e commentati: cito solo il «Mostrommi l'ombra d'una breve notte» dell'*Aminta*²³, l'«Accampata a l'opaca ampia frescura» del *Comune rustico*²⁴, «Le nubi estive e i zeffiri sereni» del sonetto *Alla Sera*, il leopardiano «E chiaro nella valle il fiume

²² Cfr. G. ORELLI, *Sonetto in 'i'*, in ID., *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Einaudi, Torino 1990, pp. 84-87. L'accertamento svolto sul sonetto CXCI dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* inizia rilevando che «Come nessun altro, questo sonetto può dirsi in /i/, anche se, o forse tanto più perché, nella sirma, sopporta uno scarto estremo per /a/».

²³ Cfr. M. FUBINI, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane, I: Dal Duecento al Petrarca*, seconda ed. riveduta e corretta, Feltrinelli, Milano 1970, p. 20.

²⁴ Cfr. G. ORELLI, *Accertamenti verbali*, Bompiani, Milano 1978, pp. 21-22.

appare»²⁵ (verso che – come è noto – risulta anch'esso da un intervento variantistico)²⁶. Certo, «non è il fatto sonoro atomisticamente inteso che può essere portatore di significato, ma soltanto è significativo quel suono nel rapporto con gli altri, poiché un fonema può assumere vari significati a seconda del rapporto (con la parola, con il verso, con la testura) in cui si inserisce», insegna Beccaria²⁷. Nel caso particolare, però, un celebre saggio di Jespersen mi incoraggia a insistere proprio «sul valore simbolico» di questa /i/. Penso in particolare al passo in cui il grande linguista osserva come «some words for 'arrow' contain the vowel *i*: Scand. *pil*, MLG. *pil* (G. *pfeil*, Du. *pijl*) from Lat. *pilum*; Lat. *sagitta*; OPers. *tigra* (whence the name of *tiger*) [...] With the idea of smallness is also connected that of the verbs *sting* 'inflict a small wound with pointed dart, etc.', *nip* and *pinch* 'nip between thumb and finger'»²⁸, passo a riscontro del quale poniamo le parole con cui Giudici commenta la scelta dell'aggettivo *inassuvita* in *Ognuno quasi ognuno*:

Perché quell'“inassuvita”, in apparenza inutile ricalco sul francese *inassouvie*? Non si poteva dire “insoddisfatta”? No, non si poteva: perché, in termini di lingua poetica, non mi occorreva soltanto un “significato”, ma anche e forse soprattutto un “suono”; e in particolare quello combinato dalla successione delle lettere di cui è fatta questa parola (*in a ssu vi ta*) e che suggeriscono in essa un

²⁵ Cfr. L. RENZI, *Come leggere la poesia. Con esercitazioni su poeti italiani del Novecento*, quarta ed. aumentata, il Mulino, Bologna 1991, pp. 22-23.

²⁶ Lo scarto dato dalla /u/, già notevole nella redazione «E chiaro ne la valle il fiume splende» degli autografi napoletani, è reso assai più sensibile dall'incremento della presenza della vocale di massima apertura ottenuto – sugli stessi autografi – con *appare* (cfr. G. LEOPARDI, *Canti*, ed. critica di E. PERUZZI, con la riproduzione degli autografi, Rizzoli, Milano 1981, p. 486 e tav. 208); si veda P.V. MENGALDO, *Per un commento alla «Quiete dopo la tempesta»*, in «Strumenti critici», n.s., XXIV, 3 (121), settembre 2009, pp. 329-351, a p. 338. Non so se sia già stato notato come il verso leopardiano giunga così a stringersi al virgiliano (*Aen.* I, 118) «Apparent rari nantes in gurgite vasto», anch'esso costruito sull'isolamento della /u/ di *gurgite* rispetto alle /a/ toniche circostanti.

²⁷ G.L. BECCARIA, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio* [1975], Einaudi, Torino 1989, p. 85.

²⁸ O. JESPERSEN, *Symbolic value of the vowel 'i'* [1922], in ID., *Linguistica. Selected Papers in English, French and German*, Levin & Munksgaard, Copenhagen 1933, pp. 283-303, a p. 300. Cfr. F. DOGANA, *Suono e senso. Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico*, Franco Angeli, Milano 1983, pp. 179-183 e ID., *Le parole dell'incanto. Esplorazioni dell'iconismo linguistico*, Franco Angeli, Milano 1990, pp. 161-166.

graduale assottigliarsi e appuntirsi e infine esaurirsi, quasi per consunzione e nello stesso movimento delle labbra. “Insoddisfatta” o “inadempita” sarebbero state, ognuno ne converrà, tutt’altra cosa: il suono di “inassuvita” ha, insomma, una sua quasi toccabile forma²⁹.

Di più, il verso in oggetto si presta a dar ragione al Maxime Chastaing che insisteva su una funzione ideografica del grafema <i>: «Symbole oral [...] de diverses ponctions sensorielles, l’i double son pouvoir symbolique par l’écriture d’une lettre qui ressemble à un doigt pointé: phonème, il désigne des corps pointus; caractère typographique, il dessine ceux-ci»³⁰. Col che ritroviamo il Giudici che ci invitava a osservare, leggendo poesia, anche «com’è fatta una parola, la forma delle lettere di cui è composta»³¹.

²⁹ GIUDICI, *Andare in Cina a piedi*, cit., pp. 42-43.

³⁰ M. CHASTAING, *Le symbolisme des voyelles. Significations des «i»*, in «Journal de psychologie normale et pathologique», LV (1958), pp. 403-423 e 461-481, a p. 462 (l’osservazione è ripresa da DOGANA, *Suono e senso*, cit., pp. 182-183). Si noti come, nel passo appena trascritto, Giudici faccia riferimento sì ai fonemi (al «suono») di *inassuvita*, ma anche, prima, ai grafemi (la «successione delle lettere»). Allego cursoriamente al passo di Chastaing quello di un grammatico medievale che spiega il nome I di Dio (si ricordino le parole di Adamo nel canto XXVI del Paradiso) proprio con la peculiare forma del grafema: «I vocalis... typum unius Dei ostendit, quia rectus est Deus. Da mihi nomen eius in ebraico? Ioth. – In graeco? Iota. – In latino? I» (cito da P.V. MENGALDO, *Appunti sul canto XXVI del «Paradiso»*, in Id., *Linguistica e retorica di Dante*, Nistri-Lischi, Pisa 1978, pp. 223-246, a p. 243; di qui anche la citazione in ORELLI, *Sonetto in ‘i’*, cit., p. 85).

³¹ GIUDICI, *Andare in Cina a piedi*, cit., p. 44.

INDICE DEI NOMI

- ALIGHIERI DANTE, 15, 16, 23, 32, 37, 39, 41, 132
 ANCeschi LUCIANO, 11, 117 e n., 118n., 119n.
 ANTONIELLI SERGIO, 118n.
 ARIOSTO LUDOVICO, 39
- BAKER JOSEPHINE, 20
 BALDACCI LUIGI, 58 e n.
 BALDUINO ARMANDO, 110n.
 BANDINI FERNANDO, 47n., 48n.
 BÀRBERI SQUAROTTI GIORGIO, 9, 88n., 102n.
 BECCARIA GIAN LUIGI, 104n., 141n.
 BELLOCCHIO PIERGIORGIO, 129n.
 BENJAMIN WALTER, 9, 53n.
 BERARDINELLI ALFONSO, 47n.
 BERTOLANI PAOLO, 8, 27, 38
 BERTOLUCCI ATTILIO, 30, 120
 BERTONI ALBERTO, 9, 50n., 56n., 61n., 62n., 94n.
 BIANCIARDI LUCIANO, 56
 BIGAZZI DUCCIO, 45n.
 BODINI VITTORIO, 118 e n., 124
 BONAIUTI ERNESTO, 39
 BRECHT BERTOLT, 39
 BUONCONTE DA MONTEFELTRO, 16
- CADIOLI ALBERTO, 52n., 93n.
 CALVINO ITALO, 8, 48
 CAMON FERDINANDO, 85n., 89n., 91n.
- CAPRONI GIORGIO, 30, 106, 114, 120
 CARDUCCI GIOSUE, 131n.
 CASCELLA ANNA, 38
 CATTAFI BARTOLO, 46n.
 CHASTAING MAXIME, 142 e n.
 CHERCHI GRAZIA, 57 e n., 129n.
 CHIARA PIERO, 117 e n., 118 e n.
 CITATI PIETRO, 124n.
 COLLAVINI JACOPO MARIA, 73n.
 COLOMBO FURIO, 46n.
 CONTI MARCO, 134n.
 CONTINI GIANFRANCO, 73 e n.
 CORAZZINI SERGIO, 82n.
 CUCCHI MAURIZIO, 38
 CUCCHI VALERIA, 29
 CURTI LUCA, 73n.
- D'ANNUNZIO GABRIELE, 14, 71, 113
 D'ELIA GIANNI, 38
 DAL BIANCO STEFANO, 72n.
 DE LIBERO LIBERO, 119, 120
 DE NOBILE SANDRO, 119n.
 DE SIGNORIBUS EUGENIO, 29, 38
 DI ALESIO CARLO, 11, 27, 28, 43n., 62n., 72n., 111n.
 DI PRIMA ALESSANDRO, 42
 DICKINSON EMILY, 40
 DOGANA FERNANDO, 141n., 142n.
 DOLFI ANNA, 118n., 119n.
 DONINI FILIPPO, 77n.

- ECO UMBERTO, 46n.
 ELIOT THOMAS STEARNS, 77 e n., 121n.
 ERACLITO, 77 e n.
 ERBA LUCIANO, 11, 46 e n., 117 e n., 118 e n., 119n., 120
 ERRANTE VINCENZO, 72 e n., 73n.
- FACCANI REMO, 65n.
 FALLACARA LUIGI, 120
 FALICA GABRIELE, 122n.
 FALQUI ENRICO, 11, 119
 FERRETTI GIAN CARLO, 53n., 58 e n.
 FERRONI GIULIO, 80n.
 FOLENA GIANFRANCO, 65n.
 FORTI MARCO, 46, 110n., 113n.
 FORTINI FRANCO, 9, 38, 39, 46 e n., 48, 51 e n., 53, 54, 55n., 57, 58, 63 e n., 64, 72 e n., 82, 84 e n.
 FRASCA GABRIELE, 64n.
 FROST ROBERT, 61
 FUBINI MARIO, 140n.
- GALLO NICCOLÒ, 48
 GAMBARO ELISA, 9
 GARDINI NICOLA, 121n., 122n.
 GASPAROV MIHAIL LEONOV, 68n.
 GEZZI MASSIMO, 139n.
 GIOVANNETTI PAOLO, 9, 58n., 64n., 71n.,
 GIUDICI CORRADO, 27, 51n., 57n.
 GIUDICI GINO, 27, 30
 GIUDICI GIOVANNI, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43n., 45 e n., 46 e n., 47 e n., 48 e n., 50 e n., 51 e n., 52 e n., 53 e n., 54 e n., 55 e n., 56 e n., 57 e n., 58 e n., 59n., 60 e n., 61 e n., 62 e n., 63, 64, 65 e n., 66n., 67 e n., 68, 69, 70, 72 e n., 73, 74, 75 e n., 76n., 77, 78, 79, 80 e n., 81 e n., 82n., 84, 85, 86n., 88 e n., 89n., 91, 92, 93 e n., 95, 96, 97 e n., 99, 101 e n., 102, 103, 104, 109 e n., 111, 112, 114, 117, 118 e n., 119, 120n., 121 e n., 122, 123 e n., 124 e n., 125 e n., 126 e n., 127, 129n., 132 e n., 133, 134n., 135, 136, 137, 138 e n., 139, 141, 142 e n.
 GNOLI DOMENICO, 9, 73
 GOZZANO GUIDO, 39, 82n.
 GRAMIGNA GIULIANO, 109n.
 GUINIGI PAOLO, 12
- HÖLDERLIN FRIEDRICH, 72
- IACUZZI PAOLO FABRIZIO, 38
 ILARIA DEL CARRETTO, 12, 13, 14, 15, 16, 19
- JACOPO DELLA QUERCIA, 12, 13, 14, 15
 JAHIER PIERO, 120
 JESPERSEN OTTO, 141 e n.
 JUAN DE LA CRUZ (san), 25
- KAFKA FRANZ, 36
 KORTIKOVA LJUDMILA, 67n.
- LA VIA STEFANO, 64n.
 LAFONT ROBERT, 131n.
 LAVEZZI GIANFRANCA, 64n.
 LENZINI LUCA, 51n., 63n.
 LEOPARDI GIACOMO, 8, 39, 122n., 141n.
 LORENZINI NIVA, 122n.

- LORENZO DE' MEDICI, 83n.
 LUKÁCS GYÖRGY, 39, 53
 LUZI MARIO, 30, 48, 85, 120, 123
- MACHADO ANTONIO, 40
 MACRÌ ORESTE, 118n., 119 e n., 120
 MANZONI ALESSANDRO, 9, 31, 32, 35, 36
 MARCOVICH MIROSLAV, 77n.
 MARIN BIAGIO, 65n.
 MARRUCCI MARIANNA, 64n.
 MENGALDO PIER VINCENZO, 85n., 101n., 141n., 142n.
 MENICHETTI ALDO, 66n., 70n.
 MERIGGI MARCO, 45n.
 MILANI LORENZO (don), 7, 39
 MODESTI RENZO, 46n.
 MONTALE EUGENIO, 11, 13, 17, 19, 24, 30, 39, 40, 62n., 80n., 81, 82, 97n., 106, 119, 120, 121n.
 MORANDO SIMONA, 102n.
 MORONI GIUSEPPE, 71n.
- NAVA GIUSEPPE, 125
 NERI LAURA, 48n.
 NOVENTA GIACOMO, 39, 46n.
- ORELLI GIORGIO, 140n., 142n.
 ORSINI GIULIO (pseud. di DOMENICO GNOLI), 73
 ORTESTA COSIMO, 38
 OSSOLA CARLO, 11, 43n., 79n., 80n., 85n., 121n., 123n.
- PAMPALONI GENO, 48
 PARINI GIUSEPPE, 39
 PASCAL BLAISE, 121n.
 PASCOLI GIOVANNI, 9, 39, 71, 81n.
- PASOLINI PIER PAOLO, 30, 38, 64, 80n., 81, 82, 97n.
 PÉGUY CHARLES, 121n.
 PERUZZI EMILIO, 141n.
 PETRARCA FRANCESCO, 39, 122 e n., 124 e n.
 PIETROPAOLI ANTONIO, 9
 PIGNOTTI LAMBERTO, 48n.
 PINCHERA ANTONIO, 64n.
 PLATH SYLVIA, 40
 POUND EZRA, 40
 PUNZI ARIANNA, 95n.
 PUŠKIN ALEKSANDR SERGEEVI, 40, 64, 73
- QUASIMODO SALVATORE, 11, 12, 13, 14, 15, 20, 120
 QUIRICONI GIANCARLO, 119n.
- RABONI GIOVANNI, 46 e n., 48, 59n.
 REBORA CLEMENTE, 21, 80n.
 RENTOCCHINI EMILIO, 38
 RENZI LORENZO, 141n.
 RIMBAUD ARTHUR, 48n.
 RISI NELO, 30
 ROSA GIOVANNA, 45n.
 ROSSANDA ROSSANA, 63n.
 ROSSELLI AMELIA, 7, 30, 64
 ROSSI ROBERTO, 129n.
 ROVERSI ROBERTO, 38
 RUDEL JAUFREÉ, 131 e n.
- SABA UMBERTO, 11, 12, 13, 14, 17, 39, 62n., 80 e n., 81 e n., 82, 86 e n., 101n., 102n., 119, 120, 121n.
 SAN PAOLO, 121n.
 SANGUINETI EDOARDO, 30, 76n., 97n., 106, 110

INDICE DEI NOMI

- SANTOLI CARLO, 9
 SAVOCA GIUSEPPE, 122n., 124n.
 SBARBARO CAMILLO, 39, 80n., 81, 120, 121n.
 SCHEIWILLER VANNI, 46 e n.
 SCIASCIA SALVATORE, 42
 SEGRE CESARE, 123n.
 SERENI SILVIA, 57n.
 SERENI VITTORIO, 9, 11, 14, 19, 20, 26, 30, 40, 45, 46 e n., 47n., 48 e n., 50, 53n., 56, 57n., 119, 120
 SHAKESPEARE WILLIAM, 40
 SISSA GIANCARLO, 29, 38
 SITI WALTER, 64n.
 SOLMI SERGIO, 39, 46, 48, 53
 STARA ARRIGO, 81n.
 STEIN THOMAS, 139n.
 STUSSI ALFREDO, 139n.
- TASSO TORQUATO, 33, 39
 TERESA D'ÁVILA (santa), 19, 25
 TERRUSI LEONARDO, 118n.
 TESTA ENRICO, 101n.
 TESTORI GIOVANNI, 26
- TOMASELLO DARIO, 9, 122n.
 TOZZI FEDERIGO, 121n.
 TROMPEO PIETRO PAOLO, 9, 61, 72, 73 e n.
 TYNJANOV JURIJ NIKOLAEVI, 67 e n., 93, 97n.
- UNGARETTI GIUSEPPE, 11, 30, 39, 113, 119, 121 e n., 122n., 124n.
- VALDUGA PATRIZIA, 38
 VERDINO STEFANO, 82n., 96 e n., 103n., 110n.
 VITTORINI ELIO, 46, 51
 VIVIANI CESARE, 29, 30, 38
 VOCE LELLO, 64 e n.
 VOLPONI PAOLO, 26, 46, 56
- WU MING I, 64n.
- ZANZOTTO ANDREA, 30, 72 e n.
 ZUCCO RODOLFO, 9, 43n., 46n., 63, 65n., 108n.

